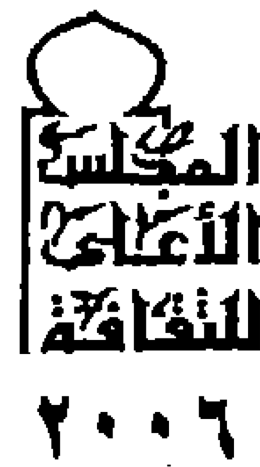
صورة الرجل فى القصص النسائى

سوسن ناجى



صورة الرجل
فى القصص النسائى

د . سوسن ناجى



٢٠٠٦

المجلس الأعلى للثقافة

اسم الكتاب : صورة الرجل فى القصص النسائى

اسم المؤلف : سوسن ناجى

الطبعة الأولى : ٢٠٠٦

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة : ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس : ٧٣٥٨٠٨٤
El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo.
Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084

إهداء

إلى

روح أبى ،

وقد رحلت ...

قبل أن يكتمل الحلم ، ... ...

المحتويات

مقدمة(*)

تعنى هذه الدراسة برصد صورة الرجل فى قصص الكاتبات المصريات كمقدمة أساسية تمكن من الولوج إلى عالم المرأة / الكاتبة ، بما ينطوى عليه من تجارب متمايزة من شأنها أن تسم كتاباتها بالخصوصية ؛ ذلك أن صورة الرجل تعد أحد المحاور الرئيسية التى تمكن من تبين حقيقة رؤية الكاتبة للعالم .

ومع إدراك هذه الرؤية تتضح لنا مدى خصوصية هذا العالم ؛ ذلك أن خصوصيته تكمن فى خصوصية تفصيلات تلك الرؤية التابعة - بلا شك - لهوية الكاتبة ، وتجربتها ، ووعيها - فى الوقت نفسه - " بصورة الذات " لديها ، وهى تعانى حاجتها العميقة " إلى أن تنعكس انعكاسًا حقيقيًا فى ذات أخرى ، وأن تتأكد وتتحقق بواسطة ذات أخرى " [1] .

فالدراسة إذن تعنى بتجربة المرأة / الكاتبة ، ولكن فى حيز علاقتها مع الرجل ، " ذلك أن المرأة حين تكتب - عن علاقتها بالرجل - إنما هى تترجم عملية الاختلاف الاجتماعى بكل تعقيداتها ، والتى تمثل فى النهاية تحليلاً لعلاقات إنسانية " [2] ، تتأرجح - فى معرفتها " بالآخر " / الرجل - بين ما تعرفه عنه عن طريق التجربة والعقل ، وبين ما تحسه عن طريق القلب ، أو بين ما هو كائن له - وما ينبغى أن يكون عليه .

والوعى بماهية صورة الرجل - من منظور الكاتبة / المرأة - إنما هو امتداد للوعى بالذات ، حيث إن تصور " الآخر " - دائمًا - امتداد لتصور " الأنا " ، ذلك لأن الآخر " يمثل جزءًا من وجودنا ذاته ، كما نمثل نحن جزءًا من وجوده ... " فكل أنا "

(*) انظر قائمة المصادر والمراجع فى " الجزء الثانى " .

متورطة بالضرورة فى " أنوات " أخرى ، بقدر ما تكون تلك الأنوات متورطة فيها ... والدور الذى يلعبه " الآخر " فى توجيه حركتنا دور مزدوج ، يكاد يكون ملتبسًا أحيانًا إلى مدى يصعب تحديده تحديدًا دقيقًا ، فهو بناء وهادم ، دافع وحائل ، مباشر وملتف ، حاضر وقابل لفتنة الغياب ، بيد أنه فى الحالات كلها يضىء صورة " الأنا " ويفصح عنها . " (٣) .

وكأن الحديث عن الرجل لا يتأتى فى معزل – تام – عن الحديث عن الذات / المرأة ، ربما لأن الحديث عن أحدهما لابد وأن يستدعى الحديث عن " الآخر " ، لكن التوقف أمام الذات / المرأة – هنا – يظل فى إطار التدليل أو التوضيح لمعالم " الآخر " الرجل .

غير أن الرجل فى قصص الكاتبات المصريات يبدو صورة خافتة أو صامتة ، مغفل عنها عمدًا ، أو تقف فى الظل ، تتصف بالغموض ، أو تأتى فى المرتبة الثانية ... فى مقابل اهتمام الكاتبات بالشخصيات النسائية – الشخصيات المسكوت عنها فى المجتمع ، أو المهمشة – وهذا فى حد ذاته يعكس موقفًا إيجابيًا تجاه المرأة ، كرد فعل – غير واع – على تهمش المجتمع والتاريخ للذات الكاتبة / المرأة لاعتبارها جنسًا آخر " أو ثانى (كما ترى سيمون دى بفوار) (*) .

وإذا كان ما يقوله النص يمثل ما هو " حاضر " (المرأة) ، فإن الجانب الآخر من النص يمثل الغائب / الرجل ، " على حين يتم الوصول إلى دلالة النص ، عن طريق تفاعل بين الحضور والغياب ، وبناء على هذا فإن المعنى لا يكون حاضرًا أبدًا ، لكنه يتكون من خلال عملية التفاعل (بمعنى) أن ما يقوله نص ما أو ما يسكت عن قوله تصبح له نفس الأهمية التى ترتبط عادة بما يقوله النص بالفعل . حيث يقول لنا بالضبط ما يقوله الخطاب المعبر عنه " (٤) .

(*) ترى " سمون دى بڤوار فى كتابها " the Second Sex " أن المرأة فى نظر الرجل مجرد جنس ... إنها تعرف بالنسبه إلى الرجل ، وليس بالنسبة إليها : إنها عرض وبلا أهمية فى مقابل ما هو جوهرى فالرجل هو الذات وهو المطلق ، والمرأة هى الآخر " ص٢٨ .

وخفوت صوت الرجل أو تهمشه – فى القص النسائى – له دلالة فنية يعنى بها هذا البحث ؟ لاستبطان موقعه من / فى الذات الكاتبة ، وما يعنيه هذا الموقع من مسافة يحددها موقع الذات الكاتبة فى المجتمع .؟ وكأن ما يعنينا أيضًا هو " الذات الكاتبة " ، ومساندة قضيتها (كامرأة) ، غير أن مساندتها هنا يجب التعامل معه باحتراس شديد ، ذلك " أن كل لغة يمكنها ألا تتوقف عن افراز أضدادها ، وكل خطاب – سواء أكان موضوعه التحرر أو الهيمنة – لا يكف عن إنتاج نقائضه " (٥) .

وقيمة الوعى بماهية صورة الرجل فى كتابات المرأة – هنا – قيمة كشفية حيث من خلالها تتضح لنا رؤية الكاتبة لا إلى ذاتها فحسب ، بل إلى العالم أيضًا . ومع إدراك رؤية الكاتبة إلى العالم تتضح لنا تدريجيًا مدى خصوصية الكتابة لديها ، بمعنى أن خصوصية كتابات المرأة عمومًا تكمن – أولاً – فى خصوصية رؤيتها إلى العالم – وهذه الرؤية – كما سنذكر – تتأسس لديها – بناء على هويتها وتجربتها وثقافتها ... ومدى الاختلاف فى تلك الرؤية ينعكس – أيضًا – على التشكيلات الفنية للصورة لديها .

" إن محاولة تصنيف طرق بعينها فى التعبير على أنها تخص المرأة ، ويظهر من خلالها الاختلاف فى النوع أو فى جنس كاتبها ، لن تؤدى إلا إلى اخفاق فى تحليل النص ، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن الأبنية اللغوية التى تستخدمها المرأة يمكن أن توجد عند كتاب من الرجال . إن اختلاف الكتابة إذن لا يرجع إلى النوع بقدر ما يرجع إلى موقف صاحبها من الواقع المعيش " (٦) .

لذا ؛ فالبحث هنا لا ينطلق من افتراض مسبق بوجود اختلافات فى الكتابة بين الجنسين ، لكنه ينطلق من محاولة جادة لتحديد الصلة بين موقف / رؤية الكتابة من الواقع / الرجل ، والأثر الأدبى الذى تبدعه ، لتبين حقيقة وجود اختلافات فى الكتابة بين الجنسين .

ولأن رؤية الكاتبة هى التى تتحكم فى اختيار موضوعها ، كما تتحكم أيضًا فى اختيار جزئيات هذا الموضوع مما يؤثر بدوره على بناء العمل الأدبى ، لذا فالعناية هنا تنصب على محاولة الكشف عن رؤية الكاتبة ، ومدى تأثيرها على العمل الفنى (من حيث التشكيل الفنى لصورة الرجل خاصة) .

ورؤية الكاتبة لواقعها – هنا – تكشف عن مدى إدراك الكاتبة للعلاقات الكائنة فى الواقع ، كما تتضمن تخيلها للصورة التى ينبغى أن تسود فيه . وكلما كانت هذه الرؤية أكثر عمقًا وحساسية كلما كانت أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع ، كما أنها تصبح أقدر على تخيل المستقبل الذى يحقق للذات إنسانيتها .

وإذا كنا نرى طبيعة الأدب وغايته على هذه الصورة ، فإن دور أدوات التعبير يصبح محدداً وحتميًا على ضوء تصورنا لطبيعة الأدب وغايته . ويصبح حكمنا عليه مستمداً من حسن اختيار الكاتبة لها وتوظيفها بأفضل صورة ممكنه – للتعبير عن رؤيتها – ويصبح المقاس الجمالى الواضح للحكم عليها هو مدى براعة الأديبة فى إدراك سرها وتوظيفها .

إن تبين التطور الذى حدث لرؤية الكاتبة ، والذى فرض بدوره التغيير الذى طرأ على أدواتها التعبيرية يجعل دراسة هذا الإنتاج والكشف عن طبيعته بمثابة الكشف لأهم حلقة من حلقات تطور الإبداع النسائى فى أدبنا العربى الحديث ... ومن ثم فالأهداف التى تحاول الدراسة تحقيقها تفرض المنهج الذى نتبعه فيها ، والذى يقتضى توضيح طبيعة العلاقة التى يتصور إمكانية وجودها بين الأديبة وأعمالها التى تبدعها ، ومدى الصلة بين هذه الرؤية وأدوات التعبير التى اختارتها الكاتبة للتعبير عنها .

لذا يعمد هذا البحث – عبر جزئين هما الأول والثانى – إلى مناقشة الأفكار والثقافة واللغة وتقنيات العمل الأدبى ، والأيديولوجيا فى آن واحد بمعنى دراسة النص كوحدة متكاملة ، أى دون التركيز على خصائصه الأيديولوجية فحسب بل أيضًا ما يندرج ضمنها فى إطار علم النفس ، وعلم الاجتماع ، ... إلخ فضلاً عن الاهتمام بعلاقة النص بالنصوص الأخرى .

والهدف الضمنى من شحذ هذا المنهج النقدى (*) فى التفكير هو الرغبة فى التشكيك فى جوهر دينامية العلاقة بين الجنسين ، وما ينشأ عنها من أنماط جاهزة

(*) المقصود بالمنهج هنا هو منهج البنيوية التكوينية .

تشكل نماذج بعينها من البشر ، يتحتم تطويرها لتصبح فى عفويتها أو عدم تجمدها – فى قوالب بعينها فى السلوك – أقرب إلى الإنسانية . كما أنها بتطورها المأمول تستطيع أن تبنى أشكالاً جديدة لعلاقات أكثر بين الجنسين .

لكن هذا الوعى لا يمكن أن يتطور ويصبح خلاقًا دون القيام بعملية نقد ذاتى على أوسع نطاق . لا فى ضوء المفهومات الكائنة فى تلك النصوص (محل البحث) فحسب ، بل أيضًا فى ضوء الوقائع الوجودية التى تميز تنشئة الذكر فى ذلك المجتمع وتجعله كائنًا متفوقًا على الأنثى منذ اللحظة التى يعى بها ذاته .

لذا ينطلق موقفنا النقدى أساسًا من إلغاء فكرة " الثنائية " إيمانًا منا بأن الخيط الذى يفصل بين القضايا العامة والخاصة يكاد يكون غير موجود ، كما أنه لا يمكن فهم ما هو عام إلا فى علاقته بما هو خاص ... ولا فهم ما هو خاص إلا إذا أحطنا بما هو عام .

وميزة هذا الفكر أنه " ينطلق دائمًا من الحاضر ، حتى وهو يتحدث عن الماضى ... مستعد للتخلى عن فرضياته إذا ما أثبت الواقع خطأها ... يضاف إلى ذلك أنه شكاك بطبيعته ، لأن يعرف أن الواقع أكثر تعقيداً وغزارة من أي فكر ، وأنه دائمًا هناك مفاجآت وانقطاعات وصدف فريدة عجيبه . " (٧)

ومن هذا المنطلق الفكرى يجب التعامل مع العمل النقدى – هنا – ذلك أن العمل النقدى كالعمل الفنى ... مجرد مشروع ... يتعاون القارىء والمؤلف فى بنائه ، " فلم يعد الناقد مطالبًا بأن يقدم فكرة جاهزة يكفيه أن يثير اهتمام القارىء ويشككه ، لأن يبحث عن استراتيجيته الخاصة ... يصنع عالمه بنفسه ... المنطلق من موقع المسئولية إزاء الأحداث . " (٨)

****

إن أحد الملامح الرئيسية لمنهجنا فى الدراسة هو عدم الانغلاق فى بوتقة التاريخ ، أو الوقوف عند كل كاتبة على حده ، وتتبع الخطوات والمراحل الفنية التى مرت بها . وليس معنى هذا أننا نلغى التاريخ تماماً ، لسبب وهو أننا ندرس " القصة القصيرة " من خلال دراستنا لفترة زمنية معينه (١٩٣٤ - ١٩٨٧) تباينت فيها المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ... لكن هذه الدراسة ترفض الالتزام بالمنهج التاريخى الذى يعتمد على رصد المجموعات القصصية حسب تاريخ ميلاد المجموعة القصصية ، أو تاريخ ميلاد الكاتبة - على سبيل المثال - ، أى مراعاة الترتيب الزمنى أثناء السرد النقدى مهما كانت قيمته الفنية ... فذلك من شأنه أنه قد يخل بالتسلسل المنطقى لمكونات الصورة الفنية التى تعتمد بصفة أولية على موقف الكاتبة من الرجل أو رؤيتها له ، ومثل هذا الموقف أو الرؤية يعتمد بالدرجة الأولى على الوعى الفردى والثقافى للكاتبة ، أكثر منه اعتماداً على الظرف التاريخى الذى تتباين فيه الرؤى والمواقف لأبناء الجيل الواحد .

وإذا كان التزام المنهج التاريخى ضرورياً ونحن بصدد رصد " صورة المرأة وذلك فى الدراسة الأولى عن : " الروائية المصرية وصورة المرأة " - فإنه من غير الضرورى ونحن إزاء دراسة " صورة الرجل ، وذلك أن الرصد لصورة الرجل يتم تناوله من زاوية رؤية المرأة إليه ، ووعيها به ، وهذه الرؤية أو هذا الوعى إنما ينبع من موقف الكاتبة - موقعها - من المجتمع . وهذا الموقف / الرؤية تتبع بالضرورة ثقافة وتكوين ووعى الكاتبة الفردى ، سواء أكان مرتبطاً أو منفصلاً عن الوطن ، متخلفاً أو سابقاً للجيل الذى تنتمى إليه الكاتبة .

وما دمنا لا نؤرخ " للقصة القصيرة " - عند الكاتبات المصريات - بكل ما تحمله كلمة تأريخ من دلالات ، فلا مناص من أن يكون منهجنا معتمداً على الانتقاء ، متمشياً مع طبيعة الموضوع من ناحية ، ومتفقاً مع وجهة النظر الشمولية أى أن طبيعة الموضوع (صورة الرجل) تمنحنا القدرة على اختيار النماذج القصصية الفنية التى تمثل بحق خطوات التطور الفنى القصصى لصورة الرجل ، هذا التطور الذى يشرح تطور ونمو وعى الكاتبة المصرية - والذى يبدأ من الإحساس بفقدان الذات وينتهى باستعادتها ... ومع استعادة " الأنا " تتأتى القدرة والفعلية لاستعادة " الآخر " وتمثل

هذه القدرة ذروة من النضج فى الوعى بصورة الرجل - وهذا التصور لطبيعة الموضوع كان بمثابة الدافع إلى استبعاد الكتابات القصصية التى لا تتضمن صورة للرجل التى لا تشرح تطور ونمو الوعى الفردى لدى الكاتبة - وفى الوقت نفسه لا تضيف إليها جديداً .

واختيار جنس " القصة القصيرة " للاقتصار عليه - فى البحث - يعد خطوة مكملة للمبحث الأول (الروائية المصرية وصورة المرأة) ، حيث حرصت الدراسة على ألا تقتصر إفادتها من القصة القصيرة - لإكمال الوعى بالصورة الفنية للرجل - بل أيضاً فى ضوء الإفادة من الرواية - فى حالة قصورها فى جنس القصة القصيرة - وذلك إيماناً بأن الذات الكاتبة لا تتجزأ ، وأن فنها يعرب عن ذاته كاملاً من خلال مجموع أعمالها لا من خلال جزء فحسب .

كما أن القصة القصيرة فن أقرب لأن يكون صورة وصدى لأزمة القاصة فى تصوراتها ، وتجاربها الفردية ورؤاها المختلفة ، وذلك راجع لطبيعة القصة القصيرة ذاتها ، حيث تبقى فى جوهرها تعتمد على الموقف - أكثر من غيرها فى الأجناس الأخرى - وتصف حال الذات فى علاقتها مع " الآخر " - أو كما يقول : " فرانك أوكونور " فى كتابه " الصوت المنفرد " - إنها : " الوعى الحاد باستيحاش الإنسان " (٩) .

وفى القصة القصيرة " يبدو عن قرب انفصال الكاتبة عن واقعها ، أو انتماؤها إلى الجماعات المغمورة . والذات الكاتبة - هنا - بحكم انتمائها إلى جنس النساء ، فإنها بطريقة أو أخرى أقرب إلى أن تنتمى إلى " تلك الجماعات المغمورة التى تتحرك من البداية نحو الكارثة نظراً لقهرها وافتقارها إلى كثير من مقومات الحياة ، والتى تفتقر حياتها إلى أية ذرى يمكن التعويل عليها ، اللهم إلا ومضات خاطفة فى ماض سحيق تسهم أساساً فى تعميق احساسها بالمأساة وارهاف وعيها بالسقوط . وهذه الوعى بالقهر حتى ولو كان وعياً غير مبلور هو العنصر الذى يخلق التوتر ، ويمكن الجماعات المغمورة من خلق موقف أقصوصى " (١٠) .

لهذا تبدو القصة القصيرة عند الكاتبات المصريات أقرب إلى الحالة التى يمثلها قول " بسكال " : " إن الصمت الأبدى لهذه الآماد اللانهائية يرعبنى وهذه الآماد لديها ما تدخره من قوة خفية ، مرعبة ، قادرة على القلب أو المسخ والتغيير ، تمامًا كقوة المهمشين فى المجتمع / النساء - كما ترى " فريال غزول " - حيث " إن المهمش يتواجد فى موقع يسمح له باختراق القشور والمظاهر ليصل إلى الجوهر ، والجذرى ، أى فى موقع يؤهله للراديكالية " (١١) .

إن انتماء الكاتبات المصريات إلى هذه الجماعات المغرورة - فى رأينا - من شأنه أن يضعنا أمام تعريف ارتضاه " فرانك أوكونور " القصة القصيرة التى رأى أنه بمثابة الوصف لحياة هؤلاء الجماعات المغمورة ، حين قال : " إنها فى حشدها لكل ثقلها فى اتجاه النهاية ، كالقنبلة التى تلقى من طائرة يكون هدفها الأساسى هو المسارعة بإصابة الهدف بكل طاقاتها الانفجارية (١٢) .

****

والاختيار لزاوية " صورة الرجل " فى القصص النسائى - هنا - مواجه بالعديد من الصعوبات : أولها ، وجود افتراض تحيز ضمنى ضد الرجل تعويضًا عن القهر التاريخى ، وبافتراض انعدام التحيز فلا يمكن الدفع باستحالة سوء الفهم ، أو تزييف الوعى نتيجة البون الشاسع فى مجتمعنا بين الجنسين ، أو بين القول والممارسة .

ولما كان هدف البحث يتمثل فى محاولة الكشف عن رؤية الكاتبة ، وابراز عنصر التغاير والاختلاف فيها ، رأينا أن نثبت الطرف الآخر من العلاقة (الرجل) - لأن ثبات أحد الطرفين (الرجل / الثابت) يساعد على تحديد عنصر التغاير فى الآخر (الرؤية / المتغير) - وعنصر التغاير هنا يتمثل فى زاويتين : أولاهما تغير شخصية الكاتبة ، وثانيهما الزمن الذى عاشت فيه ... ولإبراز التغاير من كاتبة إلى أخرى أخترنا لبحثنا أعمالاً تمثل اتجاهات ثلاثة من الرؤى المتباينة - إلى الرجل -

ورغـم مـا فـي هـذه الفكـرة من محـاذيـر – تتلخـص فى احـتـمـالـيـة وجـود بعض التداخل بين الكاتـبات فى الـرؤى – إلا أن هذه الفكرة – رغم هذا . تعد أفضل وسيلة – من غيـرها – لرصـد الذات فى عـلاقـتـهـا " بالآخـر " ، وفى الوقت نفسـه تحـديد التطـور الناشـئ فـى صـورة " الآخـر " بنـاء على الـتغاير المتحـقق فـى الذات .

ثانى هذه الصعوبات يتمثل فى اتساع المرحلة الزمنية (محل البحث) وهو اتساع حتمى لا يمكن التخلص منه ، رغبة فى استخلاص نتائج صحيحة تتبع من تواصل المرحلة .

وهذه المرحلة مليئة بالمتغيرات السياسية والاجتماعية ، وإذا ترجمت إلى رسم بيانى لا تضح أنه صاعد وهابط بمعنى أنه توجد فترة صعود فى القيم الخاصة بالمرأة (الذات الكاتبة) فى علاقاتها بالرجل ، تتمـثل فى فترة الخمسينيات والستينيات من هذا القرن ، تلتها مرحلة انكسار فى هذه القيم الإيجابية فى " فترة السبعينيات " ، انعكست – بطبيعة الحال – على الثقافة والأدب والسياسة ... ومن ثم ساهمت فى تشكيل صور متباينة للإنسان المصرى (*) .

****

والفترة الزمنية التى يتمدد البحث فيها تبدأ من عام ١٩٣٤ (قبيل الحرب العالمية الثانية) ، وتنتهى عام "١٩٨٧" (زمن كتابة هذه الدراسة ويسجل عام "١٩٣٤" تاريخ ظهور أول قصة قصيرة – تلتئم فيها الشروط الفنية للكتابة القصصية وهى قصة " قلبان فى ذبول " : لابنة الشاطئ (١٩٣٤) (**) .

(*) راجع موقع المرأة المصرية فى هذه الفترات ، بمدخل رسالتى للماجستير (الروائية المصرية وصورة المرأة الجزء الخاص بمواقع المرأة قبل وبعد ثورة يوليو (١٩٥٢) .

(**) م. الأسبوع ، القاهرة ، عدد ٣٢ ، ١٩٣٤/٧/٤ ص٢

وإذا أردنا أن نستخلص الخط التطورى لكتابات المرأة القصصية – فى فن القصة القصيرة خاصة ، وجدناه يبدأ منذ عام ١٩٣٤ – كما ذكرنا – فى حين أن الخط التطورى لكتابات الرجل القصصية فى نفس الميدان ظهرت قبيل ثورة "١٩١٩" – مع كتابات المنفلوطى ، ومحمد أحمد تيمور – لكن ازدهارها الحقيقى بدأ بعد عام "١٩٣٣" (*) وذلك لظهور تيار جديد فى القصة القصيرة خالف بتعدد اتجاهاته ما قبله " وكأن جيلاً جديداً من كتاب القصة القصيرة أخذ يظهر ، وبدأ يعيد الكرة التى انتهى منها الرواد الإعلام ... هذا فضلاً عن الإشارة إلى أن الفترة التالية لعام "١٩٣٣" شهدت تيارات متباينة ." (١٢)

أما نهضة " القصة القصيرة " لدى الكاتبات المصريات فقد جاءت بعد ثورة يوليو عام (١٩٥٢) – كما سنرى – حيث بدأت – لدى الكاتبات فى تلك الفترة اتجاهات متباينة انطوت على رؤى عديدة ، واتجاهات متباينة ... ويلاحظ هنا أن تاريخ ظهور القصة النسائية (١٩٣٤) تواكب مع تاريخ أزدهار القصة لدى الكتاب الرجال (١٩٣٣) . وهذا فى حد ذاته يستدعى إعادة تقسيم / تأريخ المراحل المختلفة لكتابات المرأة ، حيث إن صورته الحالية (تاريخ الأدب) تنبنى على كتابات الكتاب الرجال . فعندما نتحدث عن عصر نهضة فنية لديهم ، لا نعتبره عصر نهضة للكتابات النسائية – على سبيل المثال – كما أن المرأة – نجدها قد لعبت دوراً هامشياً فى المرحلة الرومانسية (قبيل الخمسينيات) ، أما بعد هذه الفترة (بعد الخمسينيات) فيتصاعد احساس المرأة بذاتها وحريتها الجديدة لذا بدأت كتاباتها فى الكثرة والأزدهار الحقيقى .

والمتأمل لكتابات المرأة فى بدايات القرن العشرين ، يجدها تخلو من أى بادرة قصصية ترصد أى رؤية نسائية – لنساء تلك الفترة – عدا الكاتبة " لبيبة هاشم " التى قدمت محاولات بدائية فى القصة القصيرة ابتداء من عام (١٨٩٩) تعد البذرة

(*) ذكر عباس خضر " فى كتابه " القصة القصيرة فى مصر " و" سيد حامد النساج " فى كتابة " تطور القصة القصيرة فى مصر " أن سر توقفهما فى دراستيهما عند فترة الثلاثينات (١٩٣٠ – ١٩٣٣) هو تعدد التيارات والاتجاهات ابتداء من تلك الفترة بطريقة تعوق استطرديهما بعد تلك الفترة انظر " مقدمات الكتابين ...) .

والباكورة الفنية للعديد من المحاولات الفنية القصصية للكتاب الرجال والنساء على السواء غير أن هذه الكاتبة استبعدت من هذه الدراسة – لكونها " لبنانية الأصل " – جاءت إلى مصر ، ثم هاجرت مرة أخرى ، وخلال فترة إقامتها عملت بالترجمة للعديد من القصص القصيرة فى مجلة " فتاة الشرق " إلى أن ألفت قصص عديدة نشرت بتوقيعها (مثل " حسنات الحب ، شرين ، جزاء الإحسان) غير أن هذه القصص أتت " بعيدة عن الشكل الفنى ... أقرب إلى الحوادث الصحفية ، وجو البوليس والسلاح واللصوصية ... أو المرض والطبيب وحوادث الاصطدام والمحكمة " [١٤] ومثل هذه القصص كانت – فى مضمونها وتشكيلها – صورة طبق الأصل من القصص التى ترجمتها فى مجلة " فتاة الشرق " حيث " نلحظ أن القصص القصيرة التى كانت تترجمها ، ولم تكن تذكر اسم كاتبها حوادثها كثيرة ... مضغوطة مما يدل على أنها فى الأصل طويلة " [١٥] لهذا نجدها رغم مزاولتها الترجمة لم تصل فى أعمالها إلى المفهوم الفنى للقصة القصيرة .

ومن الملاحظ على الكتابات النسائية التى أتت بعد هذا التاريخ ، قبيل عام "١٩٣٤" – أى فى بدايات القرن العشرين – أنها تخلط بين مصطلح الرواية والمسرحية والقصه خلطًا شديداً . وذلك راجع بالطبع إلى تداخل المصطلحات فى تلك الفترة ، فبينما تستهل " زينب محمد " مجموعة منفصلة من القصص (مذكرات وصيفة مصرية) (*) بمصطلح رواية ، نجدها فى حقيقتها مجموعة من الحوادث المنفصلة . أيضًا تطلق " منيرة طلعت " على مسرحيتها " تحت راية فيصل " (**) مصطلح " رواية غرامية وطنية حماسية تاريخية " بينما هى فى حقيقة الأمر مسرحية تعتمد كليًا على الحوار لا السرد .

(*) صدرت عام ١٩٢٧ ، وأسماء هذه الحوادث القصصية المنفصلة هى : عاشق اخته ، ضحايا القدر ، آخر الملاهى ، عواطف الآباء ، الفضيلة سر السعادة .

(**) صدرت " تحت راية فيصل عام "١٩١٥" ، المطبعة الفاروقية" .

وكأن الكاتبات فى تلك الفترة – الربع الأول من القرن العشرين – لم يتنبهن إلى الفروق الفنية بين القصة القصيرة والرواية والمسرحية . أيضاً الترجمات التى قدمنها (ترجمنها) فى هذه الفترة لم تترجم أعمالاً قصصية لكاتبات مثلهن ، كما لم يترجمن قصصاً بعينها – كما فعلت " لبيبة هاشم " – بل كن يترجمن موضوعات إنشاء ، ومقالات ، مذكرات (*) ... إلخ .

واعتمدت فى جمع مصادر هذا البحث على فهارس ، دار الكتب (**) وعلى المحاولات التى قدمت جهداً مشكوراً فى " ببليوجرافيا " القصة القصيرة وتصنيفها مثل : ببليوجرافى " سيد حامد النساج " (*دليل القصة المصرية* ١٩١٠ – ١٩٦١) ، وعلى ببليوجرافى " يوسف الشارونى " : الليلة الثانية بعد الألف " (***) ، وببليوجرافى مجلة عالم الكتاب (****) وببليوجرافى " مراد عبد الرحمن (*****) والتى تبدأ من عام "١٩٦٧ – حتى عام ١٩٨٤" (فى رسالة الماجستير " الظواهر الفنية فى القصة القصيرة) ، وببليوجرافى مصادر الأدب النسائى فى العالم العربى الحديث الجوزيف زيدان (******) .

وكانت محاولات التيقن من ماهية القصة القصيرة – أى فى عدم اختلاطها كقصة قصيرة مع فنون أخرى كالرواية والمسرحية – تتمثل فى العودة إلى النصوص ذاتها أو المؤلفة إذا لزم الأمر .

(*) نمثل لذلك بترجمة " سوانح الأميرة " لصاحبة السمو الأميرة " قدرية حسين " ، وهى مقالات ورسائل مختارة من كتاب " تموجات أفكار " المطبوع باللغة التركية " تعريب " عبد العزيز أمين الخانجى " القاهرة ، مطبعة السعادة – ١٩٢٠) أيضاً تترجم " حكم قصص " قلب يتحطم " (تأليف استيفان زيفاج ، القاهرة – دار الفكرة – د.ت) ...

(**) فهارس ونشرات الإيداع (بالهيئة المصرية العامة للكتاب منذ عام ١٩٢٩ حتى عام ١٩٨٧) .

(***) ببليوجرافى يوسف الشارونى (الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٧٥) .

(****) ببليوجرافى " عالم الكتاب " مجلة دورية ، تصدر عن الهيئة العامة للكتاب منذ (١٩٨٤ – ١٩٨٧) .

(*****) ملحق رسالة الماجستير المسجلة بكلية الآداب جامعة المنيا – قسم اللغة العربية (١٩٨٦) .

(*****) مصادر الأدب النسائى – الدكتور / "جوزيف زيدان " (كتاب النادى الأدبى الثقافى – المملكة العربية السعودية – جدة – ١٩٨٦) – وهو ببليوجرافى يرصد ترجمة عن المؤلفات العربيات جميعاً ، ما كتب لهن وما كتب عنهن ، ومتتبع نتاجهن منذ بداية العصر الحديث وحتى فترة الثمانينات .

أما المراجع التى تتناول القصة القصيرة عند الكاتبات المصريات – كدراسة مستقلة – فهى لا توجد . فقط هناك تناول للبعض من أعمال البعض من الكاتبات فى كتب نقدية لا تؤرخ لها بشكل منفصل ، بل تتناولها بشكل عابر ضمن أعمال أخرى . ونمثل لذلك بكتابى " اتجاهات القصة القصيرة : للسعيد الورقى " وكتاب " اتجاهات القصة القصيرة " لسيد حامد النساج " حيث تناولاً البعض من الكاتبات أمثال " ابنة الشاطئ " ونوال السعداوى " بينما أسقطا اسماء عدد كبير من الكاتبات – المذكورات على سبيل المثال فى هذه الدراسة – بشكل لافت للنظر دونما سبب واضح .

وأخيراً ، كان على أن اقتصر فى مجال المكان على البيئة المصرية دون غيرها من الأقاليم العربية الأخرى وذلك للتمكن من العمق وجمع المادة . كما أن تطور فن القصة القصيرة عند الكاتبات المصريات لا يقل عن تطوره فى البيئات العربية الأخرى ، وإن رأى البعض غير ذلك ، فيكفى أن هذه النماذج القصصية لا تمثل نماذج متخلفة أو قاصرة .

والدراسة تعتمد هنا على المجموعات القصصية ، وعلى القصص المنشورة فى الصحف والدوريات أيضًا ، وذلك للتيقن من درجة النمو أو النضج الفنى الذى وصلت إليه الكاتبة ، وفى الوقت نفسه تحقيق رؤية شمولية تكشف عنصر التغاير فى رؤية الكاتبات إلى الرجل .

أما تقسيمنا للدراسة ، فقد جاء فى جزءين : الأول : بعنوان " أنماط صورة الرجل فى القصة القصيرة" والثانى : يناقش التشكيل الفنى لرؤية الكاتبات يسبقهما " مدخل " يحدد منحى التطور فى صورة الذات لدى الكاتبات ، أو بمعنى آخر منحنى التطور فى رؤية الكاتبات إلى الرجل ، وفيه يتم تحديد ما هية هذه الرؤى ، وأسماء الكاتبات ، وما تنطوى عليه الاتجاهات الثلاثة من سمات وحدود .

ويحتوى هذا الجزء (الأول) على فصول ستة ، تناقش الأنماط المختلفة لصورة الرجل مثل نمط الرجل السيد (الفصل الأول) ، والرجل المقهور (الفصل الثانى) ،

ونمط الرجل المثال / الحلم (الفصل الثالث) ونمط الرجل الماجن (الفصل الرابع) ونمط الرجل الحبيب / الجسد (الفصل الخامس) ، ونمط الرجل داخل نطاق الأسرة ، سواء أكان هذا الرجل أبًا ، أم زوجًا ، أم ابنًا ، أم أخًا (الفصل السادس) .

أما الجزء الثانى " : فيناقشن إلى أى حد نجحت الكاتبات فى التشكيل أو التعبير عن رؤيتهن ، أثناء تشكيلهن لصورة الرجل ، وذلك يتم عبر محاور " بناء الشخصية (الفصل الأول) ، وبناء الحدث (الفصل الثانى) واللغة (الفصل الثالث) ، وأخيراً عبر محورى الزمان (الفصل الرابع) والمكان (الفصل الخامس) .

****

وأحاول فى هذه الدراسة التزام بوجهة النظر (الواقعية) التى لاتهتم بإظهار الموقف الفكرى للأديبة إزاء الواقع وقضاياه المختلفة فحسب بل نضيف إلى ذلك العلاقات الجمالية فى النص أيضًا .

ويبقى تساؤل هام تلح عليه الدراسة : إلى أى حد نجحت رؤية الكاتبة فى التعبير عن صورة الرجل ؟ وهل هذه الرؤية نتاج ذاتيتها الأصلية ، أم نتاج تمردها على وضعها فى المجتمع ؟ أم على العكس نتاج تماهيها فى الرجل واستبطانها " أيديولوجيته " المسيطرة – عليها .

وسؤال كهذا يستحيل الإجابة عنه فى سطور أو صفحات معدودة ... وإذا كنت قد حاولت فى هذا البحث الإجابة عنه ، وعن العديد من الاسئلة التى تواجه الباحث فى مثل هذا الموضوع ... وبهذا أكون قد فتحت الباب أمام اسئلة أخرى كثيرة تنتظر الإجابة .

وبعد فإن هذا البحث إنما هو محاولة لإثارة موضوع خصب وخطوة تكميلية نحو تحليل ونقد وضع وكتابات المرأة فى الواقع الاجتماعى والأدبى ، لسد فراغات لم يتم

تعريفها بعد لا فى تاريخ الأدب فحسب ، بل أيضًا فى المكتبة العربية ... ومع ما بذلته - فيها - من جهد ، لا استطيع أن أقول أننى بلغت حد الكمال - كما أتمناه - ويقينى أن الكمال غاية لا تدرك ، وإنما هو التسديد والمقاربة .

والله من وراء القصد

د . سوسن ناجي

هوامش

(١) نيقولاى برديائف : العزلة والمجتمع ، ترجمة فؤاد كامل ، ص ٩٥ - ٩٦ .

(٢) د. مرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى ، مؤتمر طه حسين ، ١٩٨٥ .

(٣) د. وليد منير : " دور الآخر فى الإبداع الجمالى " ، س ١٥٠ ، مجلة " فصول " ع١/٢ أغسطس ١٩٩١ .

(٤) اعتدال عثمان : النظريات النقدية الجديدة ، ندوة ، جمعية تضامن المرأة ، ١٩٨٩ .

(٥) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ، مجلة الوحدة ، ص٦٤ .

(٦) Toril Moi : Sexual / Textual politics, P / 155 - 156

(٧) انظر : محمد أركون " الفكرة الإسلامية قراءة علمية ، ص١٣ .

(٨) انظر : د. عبد الحميد إبراهيم : " لقطات " ص ٢٣ - ٢٤ .

(٩) فرانك أوكونور : الصوت المنفرد ، ص ١٤ - ١٦ .

(١٠) نفسه : ص ١٤ - ١٨ .

(١١) د. فريال غزول : بلاغة الغلابة ، ورقة ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر بجمعية تضامن المرأة .

(١٢) د. صبرى حافظ : الخصائص البنائية للاقصوصة ، ص٢٤ ، مجلة فصول ، ع ٤ سبتمبر ١٩٨٢ .

(١٣) د. سيد حامد النساج : القصة القصير ، ص ١٥ .

(١٤) د. سيد حامد النساج : اتجاهات القصة القصيرة فى مصر ، ص ٩ .

(١٥) د. عبد الحميد إبراهيم : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث ، ص١٤ .

(١٦) عباس خضر : القصة القصيرة فى مصر ، ص ٤١ .

" مدخل "

منحنى التطور فى صورة

الذات / الرؤية

مدخل

" منحنى التطور فى صورة الذات / الرؤية "

تثير هذه الرسالة عددًا من التسؤلات ، تتعلق – فى مجملها – بتخصيص ما يدعى بالكتابة النسائية ؟. وهل هناك خصائص بعينها للكتابة النسائية ؟ ولماذا لا نلجأ إلى هذا التخصيص عندما نتناول أعمالاً إبداعية رجالية ؟ أليست المسألة الإبداعية – كلها – متعلقة بالإبداع الإنسانى ؟

تلك هى التساؤلات الجوهرية التى تقود إلى الاستفسار عن وجود خصوصية فى الذاتية النسائية ، وهذا يلزم – فى حد ذاته تأملاً للوضع النسائى فى الواقع قياسًا إلى الوضع الذى يعيشه الرجل ؟ هل وضع يمكن اعتباره مقياسًا عاديًا لا يستدعى بالضرورة مثل هذا التخصيص ؟

وخصوصية الذات أو الوضع الإنسانى لجماعة ، أو لجنس بشرى ، أو لشريحه اجتماعية لا تظهر بشكل فارض أو ملح إلا عندما تكون هناك معاناة ما ! والتساؤل عن خصوصية الذات أو الوضع تبدو أهيمته متى وجدنا " ذاتًا " لا تجد السبيل – فى واقعها – لكى تحقق تطابقًا ما بين المظهر السلوكى لوجودها ، وبين وعيها الخاص لذاتها ؟ أو بمعنى آخر تجد انقسامًا بين واقعها الذى تعيش فيه ، وموقعها المحدد لها من قبل هذا المجتمع .

وأزمة الوضع النسائى تبدو متى تأملنا موقع المرأة من التاريخ ، وما نتج عن هذا الوضع . من عزل المرأة (اجتماعيًا ونفسيًا) أدى إلى الاعتماد المطلق على

الرجل(*) - من تحديد لموقعها فى السلم الاجتماعى ، ومن ثم أصبحت هوية المرأة مستمدة من نظر الرجل / المجتمع إليها . وترتب على هذه الرؤية أن أصبح الرجل محوراً تدور حوله المرأة ، بل إن رسالتها - والتى أصبحت تعنى بتحديد موقعها من حوله المرأة ، بل إن رسالتها - والتى أصبحت تبثها عبر كتاباتها / ابداعاتها - أصبحت تعنى بتحديد موقعها من الواقع / النص ، خاصة وأنها وجدت ذاتها ، تتحرك فى عالم الرجل .

وكأن تحديد ذاتيتها أو هويتها أضحى مرتبطاً بموقعها من عالم الرجل ، الناتج عن ما هية علاقتها معه ؟ وهى - غالباً - لا تتجاوز مستويات / أنماط ثلاثة :

١ - علاقة خضوع .

٢ - علاقة تسلط .

٣ - علاقة توافق .

ويعبر المستوى الأول : " علاقة الخضوع " عن علاقة استلاب واضح لهوية المرأة كذات مستقلة نتيجة تأثرها بالتخطيط الاجتماعى - بطريقة غير واعية - فبدل أن تتعلم كيف تكون ذاتها ، فإنها لقنت من الطفولة أن تكون أخرى (**) . بمعنى أنها تتبنى صورة زائفة عن ذاتها . وفى هذه الحالة يتفاوت الإحساس لديها بالاستلاب طبقًا للإحساس بالذات / بالهوية : استلاباً واع ، واستلاباً غير واع . والذات فى إطار هذه العلاقة تعيش توافقاً تماماً مع وضعها الخضوع هذا . ويشترط لوجود هذا الشكل من العلاقة أن تكون نظرة الآخرين إلى الذات ، ذات طابع تسلطى .

(*) انظر : فريدريك أنجلز : أصل العائلة والملكية الخاصة : (دار التقدم - موسكو - د.ت) : فكرة تدنى موقع المرأة فى التاريخ مع سقوط " النظام الأبوى " (Matriarchal) وظهور النظام الأبوى " (Patriarchy) .

(**) تقول " سيمون دى بفوار فى كتابها " الجنس الآخر " (The second sex) : أنا لا أولد امرأة لكنى أتعلم أن أكون ذلك " (Har Mondsworth, penguim, 1972) .

وفى إطار المستوى الثانى (علاقة تسلط) تتجاوز الكاتبات مرحلة فقدان الذات ويبدأن مرحلة جديدة فى استعادة الذات المفقودة ، فى صور الدخول فى علاقات تسلطية مع " الآخر " / الرجل ، لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة للذات ، دون أن يقايضن " الآخر " باعتراف مماثل ، أو دون محاولة منهن لرسم البديل . وبناء على هذا – فكانت هذا المستوى – يعدن الواقع القاهر للمرأة ، فى صورة تبنى شروط تسلطية جديدة تعمل على نفى " الآخر " بشكل تام .

وفى إطار المستوى الثالث (علاقة توافق) تستطيع الذات أن تحقق قدراً من التوافق مع " الآخر " – نتيجة استعادتها للذات – ويترتب على هذا رؤية منحازة للأنا أو للآخر يترتب عليها اعتراف ضمنى بالذوات الأخرى أو بمعنى آخر تعترف الذات بأن هويتها لا يمكن أن تتحقق إلا عن طريق اعتراف الذوات الأخرى بها . ولذلك فهى تقبل أن تتنازل عن كبريائها لكى تتبادل هذا الاعتراف الوجودى . ودن هذا فسوف نحصل على علاقة تسلطية ، أو على علاقة خضوعية .

وتكشف هذه الأنماط / المستويات الثلاثة – من العلاقة بالرجل عن مواقف / رؤية ثلاثة – سنوضحها فيما بعد عبر صفحات المدخل القادمة – للكاتبات تجاة الرجل ، من شأنها أن تكون بمثابة العنصر " المتغير – فى – بحثنا – الذى يساعد على إبراز معالم العنصر " الثابت " وهو صورة الرجل " وفى الوقت نفسه نجد أن تثبيت أحد طرفى العلاقة من شأنه أن يساعد على إبراز مدى التغير أو الاختلاف الذى نشأ فى موقف الأديبة من الرجل .

****

كما يحدد كل مستوى – من هذه العلاقات – معالم " صورة الذات " وفى الوقت نفسه معالم صورة " الآخر / الرجل " ، ذلك أن إدراك المرأة / الكاتبة لذاتها يعد مقدمة لإدراك صورة " الآخر " ومن ثم تصبح " صورة الرجل " – فى كتابات المرأة –

بمثابة المرأة التى تعكس وعى - وتجربة - المرأة / الكاتبة - فى الواقع ، بل وتكسر حاجز الصمت الطويل عن تجاربها ، ورؤيتها الخاصة .

****

لكن القاعدة العامة للكتابة النسائية " هو التركيز على البطلة لا البطل ، وعلى مشكلات المرأة ، وهمومها فى الواقع ، بل واعتبرن قضية المرأة وتحريرها وصراعها مع الرجل ... وحقها فى الحصول على مكان مساو تمامًا لمكان الرجل فى الحياة هى القضية الأساسية التى يجب معالجتها فى أعمالهن الأدبية " [1] .

وفى مقابل اهتمام الكاتبات بقضية المرأة وصورتها نجد كتاباتهن عن الرجل تتخذ شكل المحكى عنه ، فلا نراه - فى الغالب - إلا من خلال وسيط (الرواية - البطلة - ضمير الغائب أو المخاطب) [*] . وبطولته تصبح بطولة الغياب ، حيث يظل وجوده فى الوعى بمثابة المركز ، والمنبع ، والأصل فى فعل المرأة وتجربتها .

وهكذا يبدو أن هناك موقفًا ضمنيًا كائنًا وخفيًا فى ذات المرأة / الكاتبة تجاه الرجل - فى الفن - فى الواقع ، وهذا الموقف لا يظهر كاملاً فى الرواية ، ولا حتى فى الشعر أو المسرحية ، لكنه يظهر بصورة أكثر اكتمالاً فى القصة القصيرة ! ربما لأنها - كفن - " لها خصائصها التى تعنى بالموقف أو اللحظة ، أقدر على أن تمثل موقفنا من الحياة أحسن مما يمثله الشعر أو المسرحية " [2] .

وتعنى هذه الدراسة بتحليل " الصورة الفنية للرجل " على اعتبار أن الصورة الفنية " مادة من مواد انعكاس الوعى ، وتجريد الواقع ، حيث إن جوهرها يتمثل فى

(*) سيتضح هذا الموقف عبر اتجاهات " الكاتبات الثلاث " (فى الجزء الثانى من الكتاب) وهو عن التشكيل الفنى لصورة الرجل فى القصص النسائى .

التعبير عن وحدة العام والفردى بصيغة الخاص أو الذاتى ، وهى أيضًا شريحة من الحياة تتخذ شكل الواقع نفسه . " (٣)

ويتم التحليل لهذه " الصورة " (الثابت) عبر تحليل "الرؤى" الثلاث الخاصة بالكاتبات ، على اعتبار أن هذه الرؤى " هى العنصر "المتغير" الذى يتبع تغير شخصية الكاتبة – بصفة أولية – ثم الزمن الذى عاشت فيه بصفة عامه .

وترتبط صورة الرجل – فى قصص الكاتبات – بمنظور الكاتبة (رؤيتها) ، وهذا المنظور (*) يعد نتاجًا لموقفها الشخصى – من الرجل – كما يعد انجاز لرؤيتها إلى العالم ، أيضًا تلك الصورة لا تكون نابعة من التجربة الفردية للكاتبة فحسب ، بل تكون نتيجة نشاط ذهنى أو نفسى لجماعة من الأفراد ، تنتسب إليهم هذه الكاتبة . وفى ضوء هذا يبدو أن الحياة الشخصية – للكاتبة – ليست وحدها هى التى تشكل واقعها الداخلى ، بل أيضًا الجانب الاجتماعى ، حيث يشكل الاثنان معًا بنيتين تتفاعلان على نحو خاص ، على الرغم من اختلاف دلالتهما الفعالة لدى الكاتبة المبدعة .

فالشكل القصصى بوجه عام " له عناصر بنائية قابلة للتغيير ، وهذا التغيير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية وبحساسية الكاتب وخبراته الجمالية من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن تطور وعى الفرد المبدع واستجابته للتحولات التاريخية والحضارية تؤثر على شكل البناء الفنى الذى يحمله " (٤) .

(*) معنى المنظور (Narrative Perspective) " مصطلح مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم إذ يتوقف شكل أى جسم تقع عليه العين والصورة التى تتلقاه بها على الوضع الذى ينظر فيه الرائى إليه . ويستخدم هذا المصطلح المأخوذ من البصريات فى هذا المقام استخدامًا نقديا . ولا يجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكرى أو " أيديولوجى " ، أو أنه يدل على موقف صاحب العمل الأدبى الفلسفى ، أو رؤيته الفكرية فحسب ، إذ أنه فى هذا المجال يتسع ليشمل هذا المفهوم ، بالإضافة إلى كونه " إدراكية " للمادة القصصية . فهى تقدم من خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة وزاويتها (أيديولوجية كانت أو نفسيه) بالإضافة إلى المنطلق التعبيرى الذى يختاره الكاتب ليقدم لنا بواسطته روايته ، وموقفه الذى يختاره أو يقع له من مستوى الزمان والمكان ولكل من أحداث الرواية والقارئ " انظر د. سيزا قاسم " : بناء الرواية (الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٤ – القاهرة) .

وعلى مدار العصر الحديث حدثت تغييرات جذرية فى المجتمع ، ساهمت إلى حد كبير فى أحداث تغيير اجتماعى : جرف كثيراً من القيم القديمة ، قبل أن تستقر قيم جديدة و تبع هذا إنهيار وخلخلة فى سلم القيم ، والنظام الاجتماعى ، وتغيير فى الأطر التقليدية للمجتمع " ، أدت بدورها إلى تغيير فى الصورة التقليدية للرجل ، والصورة التقليدية للمرأة ، ليظهر بديلاً عن هذه النماذج أنماط متباينه من الأفراد ، تعبر فى اختلاطها ، وتباينها عن الفترة الحرجة التى يمر بها المجتمع من التذبذب والاضطراب " (٥) .

ومع اهتزاز أعمدة النظام الاجتماعى انهارت الأعراف الفنية المستقرة حينئذ ، فقام المبدعون بتقديم تجاربهم الفنية (الجديدة) بحثًا عن رسالة وشكل وأسلوب جديد. وهو ما يعنى البحث عن قيم جديدة . وهكذا كادت تختفى الرسالة من سطح العمل الأدبى ، لتغوص إلى أعماقه ليصعب تحديدها بكلمات قليلة - بل - أصبح الإمساك بالمعنى فى العمل الأدبى أمرًا مستحيلاً ، لأنه لا يرتكز ، فى فكرة معينة أو شعور معين ، بل هو اضطراب من شأنه أنه يشير إلى حالة - الاضطرأب المتزايد الكائن فى المجتمع فى تلك الآونة .

وفترات التغيير الاجتماعى الحقيقى فى مصر ظهرت مع ثورة : "١٩١٩" ومع الحربين العالمية الأولى (١٩١٤) والثانية (١٩٣٩) ، ثم مع ثورة "١٩٥٢" ... وهى فتر ات صعود اجتماعى ، وازدهار ، ساهمت إلى حد كبير فى تحول الإنسان المصرى . وكانت بمثابة العلامات البارزة فى حياته بصفة عامة ، وفى حياة المرأة المصرية بصفة خاصة ، وما تلت تلك الفترة فترات جمود أمتدت من هزيمة "١٩٦٧" حتى انتصار أكتوبر "١٩٧٣" ، ثم كان الانفتاح الاقتصادى (١٩٧٤) بمثابة العامل الرئيسى فى قلب الهرم الطبقى ، والذى معه انقلب هرم القيم فى المجتمع المصرى . وما يعنينا - هنا - هو الرجل ، دوره ، وموقعه فى هذا الواقع الاجتماعى المتغير ... (فى القصة النسائية) تأثره بالتطور أو التردى القائم فى المجتمع ؟ وإلى أى حد يساهم التغيير / التطور فى تغيير صورة الرجل من منظور الكاتبة / المرأة ؟

والرجل فى واقع هذا المجتمع "يتعرض شأنه شأن المرأة لعملية ترويض بقدر متفاوت وبصور مختلفة ، إذ يعد بدورة لأداء الدور المرسوم له فى إطار المجتمع ...

والصورة المثالية (*) التى يطرحها المجتمع للرجـل ، والمـــرأة تتسـق مـع حاجيات هذا المجتمع ، فى كل مرحلة من مراحل تطوره ، وقد يتطلب المجتمع من الرجل الفاعلية الإيجابية فى مرحلة ، وقد ينكر عليه هذه السمات ، ويسلبها منه فى مرحلة تالية " (٦) .

" وطالما كان خط التطور فى المجتمع الطبقى ، خطا صاعداً استمرت حاجة هذه المجتمع لفاعلية الرجل ، وإيجابيته ، وإلى سلبية المرأة وانصياعها ، والمجتمع - الطبقى - فى حاجة إلى هذه الإيجابية لضمان تطور اقتصاده ومؤسساته ، وإلى تلك السلبية لضمان أسس الملكية الفردية التى يستند عليها . وإذا ما بدأ خط تطور المجتمع يعانى من الهبوط بدلاً من الصعود ، ودخل المجتمع أزمة من أزماته الخانقة أصبحت فاعلية الفرد وإيجابيته عنصر تهديد لهذا المجتمع ، وتوقف إمكان استمرار نظام هذا المجتمع على شكل فاعلية الرجل وإيجابيته ، وتحويله إلى إنسان مسلوب الذات والإرادة ، تملى عليه السلطة تفكيره ومشاعرة وإرادته ، وفعله " (٧) .

وتجربة المرأة المصرية فى هذه المرحلة صورة طبق الأصل من تجربة الرجل فى حركة تحرير الوطن " فعندما يحتاج إلى المرأة للعمل خارج المنزل ... تسن القوانين وتظهر قيم المساواة ... وعندما لا يحتاج إليها يبدأ الزعماء الوطنيون والدينيون فى تعظيم قيمة المرأة كزوجة ، وأم . ويبدأ علماء النفس فى تأكيد الحاجة الملحة للطفل لأمه طوال الوقت " (٨) . فالمرأة هنا تعامل " كمخزن احتياطى لقوى العمل . حيث توضع فى سوق العمل عند الحاجة إليها ، أو تسحب منه إذا دعت الضرورة " (٩) .

(*) المقصود بالصورة المثالية : " تلك الصورة التى يشكلها المجتمع للرجل ، ويرضى عنها والرجل عادة ما يتبنى تلك الصورة التى يواجهها به المجتمع ، سواء أكان قادراً على تمثل هذه الصورة نفسياً أو لم يكن ، وهو عادة يتظاهر بتبنى تلك الصورة ليتوائم مع مجتمعه ، فالرجل المثالى فى نظر المجتمع - على سبيل المثال - هو المقتحم ، القناص ، الغازى ، المنتصر ، الصياد ، القادر على انتزاع ما يريد من الحياة وهو القوى الذى لا يضعف الذى تندرج عدوانيته كسمة لازمة من لوازم رجولته أو ذكورته " .
انظر : من صور المرأة فى القصص العربى د. لطيفة الزيات " أدب ونقد " .

وصورة الرجل – فى الواقع / فى كتابات المرأة – تتأثر إلى حد كبير بفترات المد والجزر القائمة فى هذا المجتمع ، بل تتناسب طرديًا مع موقع المرأة / الكاتبة فى هذا الواقع ، وفى الوقت نفسه تتأثر بعلاقتها مع الرجل – سلبًا ، وإيجابًا – وهذه العلاقة ، أيضًا ، تتناسب مع منحنى التطور القائم فى الحياة الاجتماعية .

فالتأمل فى منحنى تطور تاريخ مصر السياسى لا يفضى باستنتاج موقع المرأة – من هذا المجتمع – فحسب بل ينبىء بمصير مختلف القضايا العامة الأخرى ! فمن الواضح أن خط التطور يشير إلى مراحل ثلاثة : (*) تعكس مراحل الصعود التى مر بها مجتمعنا فى العصر الحديث (والتى تتمثل فى ثورة "١٩١٩" ، و١٩٥٢) ، ثم تلوها رحلة التجمد بعد هزيمة "١٩٦٧" ، وآخرها مرحلة الانكسار أو التراجع ، (وهى إحدى نتائج الانفتاح الاقتصادى) عام "١٩٧٤" .

والكاتبة المصرية بصفتها امرأة تعيش هذا الواقع ، فإنها تتأثر إلى حد كبير بمنحنى التطور، وينعكس هذا على صورة الذات لديها ، سلبًا وإيجابًا ، وبدرجات متفاوته ، ويتبع هذا تغييرًا فى صورة " الآخر " – من منظور " الأنا " – وطالما أن تصور " الآخر " امتداد لتصور " الأنا " فإن مجرد التغيير فى صورة الذات (للأنا) يعنى تغييرًا مناظرًا فى صورة " الآخر " / الرجل ، أى طبقًا لمنحنى التطور تتغير صورة الرجل فى كتابات المرأة !

لكن صورة الذات عند الكاتبة / المرأة ، لا تتوقف فحسب على موقع الكاتبة المصرية من منحنى التطور فحسب بل أيضًا تتوقف على نوعية الوعى ، والثقافة ، والرؤية – لديها – أى من مجموع هذا تتبلور خصوصية صورة الرجل من كاتبة إلى أخرى . وصورة الذات ، ووضعها ... هما اللذان يحددان خصوصية الاختلاف فى تلك الصورة .

(*) تتمثل هذه المراحل الثلاثة فى :

١ – مرحلة الدفاع : بدت فى صورة خافته بعد ثورة ١٩١٩ ، وبصورة واضحة بعد (١٩٥٢) .

٢ – مرحلة سكون / تجمد : بدأت منذ هزيمة "١٩٦٧" وامتدت حتى عام "١٩٧٣" .

٣ – مرحلة تراجع : بدأ منذ إعلان بداية عصر جديد للانفتاح الاقتصادى عام "١٩٧٤" .

والمقصود بوعى الكاتبة هو مدى قدرتها على إدراك الوضع الحقيقى للذات ، والتفكير فى بديل أكثر إنسانية ... وبناء على هذا فصورة الرجل فى كتابات المرأة – لا تخضع لمنحنى التطور فى الواقع فحسب ، بل أيضًا تخضع لنوعية وعى الكاتبة ونوعية رؤيتها وثقافتها ، ومن ثم تبدو صعوبة رصد " صورة الرجل " بناء على فكرة تطور الأجيال ، أو تقسيم الكاتبات – حسب تاريخ أعمالهن الأدبية ، وحسب انضمامهن إلى ساحة الكتابة الأدبية – إلى ثلاثة أجيال على سبيل المثال .

فاختلاف الرؤية أو المنظور إلى الشىء ذاته – ولكن إلى صورة الرجل – هى المحور الرئيسى لتبين الاختلاف أو التطور – فيها – فى حين أن الاعتماد على فكرة الجيل – لتبين التطور الفنى للصورة – لا يفضى إلى نتائج واضحة (*) .

(*) تمثل لهذا التباين ، وذلك الاختلاف الكائن بين سمات كاتبات الجيل الواحد بكاتبتين منتميتين إلى جيل واحد ، ورغم هذا فهناك تناقض كائن بينها – فى منظورهما إلى الرجل – وهذا التناقض من شأنه أن يعكس طبيعة مرحلة التغيير الاجتماعى وما أدت إليه من تفتت وتغير فى صورة الذات ولنحدد مبدئيًا مدى صحة هذا الغرض بتحديد الأجيال فى ثلاث تقسيمات وليكن أسماء تلك الأجيال هى : جيل الرائدات ، وجيل الوسط ، ثم الجيل المعاصر .

أولاً – جيل الرائدات : ويتمثلن فى : " ابنة الشاطئ ، وسهير القلماوى ، وجميلة العلايلى ، أمينة السعيد ، ملك عبد العزيز ، صوفى عبد الله ، جاذبية صدقى ، لطيفة الزيات .

ثانيًا – جيل الوسط : ويتمثلن فى هدى جاد ، نجيبه العسال ، فوزية مهران ، نوال السعداوى ، أسماء حليم ، سعاد حلمى ، احسان كمال ، زينب صادق ، سناء البيسى ، زينب رشدى ، سكينة فؤاد ، أليفة رفعت ، حنيفه فتحى .

ثالثًا – الجيل المعاصر : ويتمثلن فى : وفية خيرى ، عائشة أبو النور ، اعتدال عثمان ، نعمات البحيرى ، سلوى بكر ، سحر توفيق ، منى رجب ، سهام بيومى ، منى حلمى .

ونمثل للاختلاف الكائن بين صورة الرجل لدى كل كاتبة عن الأخرى بالاختلاف الكائن فى صورة الذات ، وذلك أن صورة الآخر – دائمًا – تتبع صورة الذات ومن ثم فإن صورة الذات تعد هى الفيصل والمقياس الذى يصنف درجة الاختلاف فى صورة الرجل بين كاتبة وأخرى (كما ذكرنا) .

ونوضح لهذا الاختلاف الكائن فى صورة الرجل بالشكل التالى الممثل للأجيال الثلاثة :

جاذبية صدقى – لطيفة الزيات – من الجيل الأول .

أليفه رفعت – نوال السعداوى – من الجيل الثانى .

نعمات البحيرى – منى حلمى – من الجيل الثالث .

وذلك أن هناك ارتباطًا بين وضعية المرأة ورؤيتها من جانب ، وعدد التغيرات الجذرية التى حدثت – فى الواقع المصرى – من بداية القرن العشرين ، على المستوى السياسى والاجتماعى والاقتصادى " ، كان من شأنها أن تحدث على مدار فترات متقطعة من التاريخ – درجات من الأنهيار والتفتت فى منظومة القيم والقوانين الاجتماعية ، تبعها تغيير فى أنماط الحياة فالبنية النفسية للأفراد : وبجوار القديم ظهر الجديد ، وبدل أن تتقارب السمات لأبناء الجيل والوطن الواحد تعددت وتصارعت الأنماط فى ذات الشخص الواحد .

وما يقال من تعدد وتباين فى سمات وأنماط شخصية الفرد ، ينطبق على تعدد سمات وأنماط كاتبات الجيل الواحد ، حيث نلحظ تباين واختلاف فى صورة الذات يتبعه اختلافًا فى الرؤية تجاه تصورهن " للرجل " فى الواقع والفن أيضًا .

لكن " صورة الذات " . عند الكاتبات المصريات – لا تعرف دون الرجوع إلى هوية الكاتبة / المرأة ، وهوية الكاتبة لا تتحدد دون الرجوع إلى معرفة موقع المرأة من التاريخ – بصفة عامة وموقعها من مجتمعها . بصفة خاصة ، ومن ثم يكون الإدراك للتطور الذى حدث فى هوية المرأة / الكاتب مدخلا لإدراك التطور الذى حدث فى تصورها عن ذاتها .

ومن الملاحظ هنا التناقض فى " صورة الذات " بين كل من جاذبية صدقى ولطيفة الزيات – على سبيل المثال – فى حين أنهما من جيل واحد ، بمعنى أن هناك اختلافًا فى هوية كل منهما يترتب عليها قبول / رفض سلطة الرجل – كما أوضحنا فى هذا المدخل – فصورة الذات على سبيل المثال لدى "جاذبية صدقى" محكومة بقيم الرجل ومن ثم فصورة الرجل لديها تظل أسيرة وهم أن الرجل يفوق المرأة قوة ، وحرية ، وتحكمًا فى مصيره .

وفى المقابل نجد صورة الذات لدى " لطيفة الزيات " تخلصت من وهم تفوق الرجل فى الواقع ، وانسحب هذا التصور على نمطية العلاقة مع الرجل – التى أصبحت أكثر توافقًا – ومن ثم على صورته لديها (وسيتضح هذا الاختلاف عبر فصول " الجزء الأول " من هذه الدراسة) .

وهكذا [illegible] فى " صورة الذات " لدى كاتبات الجيل الواحد إلى التباين والاختلاف فى تبنى صورة بعينها عن الرجل فى المقابل لا يكون الاختلاف فى الموقع من منحنى التطور / التاريخ ، أو من الجيل الذى ينتمى إليه الكاتبة هو الفيصل فى تحديد ملامح بعينها الرجل .

" لكن هوية المرأة / الكاتبة - فى واقعنا - مازالت تنطوى على أزمة ، والأزمة تنطوى على تناقض مطلوب تجاوزه ؟ " (١٠) ، يتمثل التناقض فى تبنيها عقيدة وقيم " ثنائية " : أما الأزمة الكامنة فى هويتها فتتلخص فى إعادتها صياغة الفكر السائد / الكائن فى واقعها ، وذلك فى علاقتها بذاتها ، وفى علاقتها بالآخرين ، فتتبنى . على سبيل المثال - وهم أن الرجل يفوق المرأة قوة وحرية وتحكما فى مصيره ، أو بمعنى آخر " تتبنى منظورا عن الذات تكون بمقتضاه المفعول به ، والرجل هو الفاعل ، والمصنوع والرجل هو الصانع ، وذلك نتيجة لعوامل التربية والمنظور الذكورى للمرأة " (١٠) .

وصورة الذات - وفقا لهذا - تظل " محدودة من خلال منظور الرجل ، بل تكون بمثابة النص المكتوب ، أو الصفحة البيضاء التى يسطرها الرجل ، فتظل بمثابة التمثال لا المثال ، والمصنوع لا الصانع " (١١) وتبعا لهذا يكون تصور المرأة امتدادا لمنظور الرجل إليها فى الواقع ، أى نتاج لعملية تفاعل طويل بين ما هو واقعى ، وما تسقطه . هى ، على واقعها من رؤية ذاتية ، أو بمعنى آخر أنها صورة تمر بمصفاة الذاتية ، وتصطبغ بلونها وفى الوقت نفسه ، لا تفلت من منظور الرجل / المجتمع إليها ، بل تظل مجرد أنعكاس وامتداد لهما .

هكذا تتأثر صورة الذات (للمرأة / الكاتبة) بالتخطيط الاجتماعى (*) ، وبدل أن تتعلم النساء كيف يكن ذواتهن ، فإنهن يلقن منذ الطفولة أن يكن أخريات ، وينتج عن هذا ضياع للسمات الحقيقية للذات الأنثوية . وتحدد " سيمون دى بفوار " فى كتابها : " الجنس الآخر " (the second sex) ملامح انمحاء الذات الأنثوى واستبدال أخرى بها فى إطار المجتمع ، فى قولها : " أنا لا أولد امرأة ، لكنى أتعلم أن أكون كذلك " .

وكأن السمات المتعارف عليها فى المجتمع عما هو طبيعى بالنسبة للنساء والرجال ، ليست هى السمات الحقيقية ، لكنها سمات مصنوعة من قبل التاريخ والحضارة " فالرجال والنساء يولدون ولديهم إمكانيات الشدة أو اللين العدوانية أو السلبية ، بل

(*) المقصود بالتخطيط الاجتماعى هو مجمل الأفكار السائدة فى المجتمع عن المرأة .

الذكور أو الأنوثة " ولا مفر من تعليمهم أن يكونوا مثل هذا الجنس أو ذاك وهكذا فإن المجتمعات المختلفة تعلم أشياء مختلفة " (١٢) .

ولما كانت تلك الأنماط البشرية بمثابة صور يساهم المجتمع فى رسمها تبعا لحاجته ، وحاجات كل مرحلة من مراحل تطوره – أو تراجعة – لذا كانت هذه الصورة متغيرة بتغير حاجيات المجتمعات ، أو بمعنى آخر نجد تطور " صورة الذات " مرتبطا بتطور موقع صاحبها – بصفة عامة – ومن واقعه فى منحنى التطور للتاريخ البشرى .

وكأن تحول المجتمعات البشرية عبر التاريخ من نظام " أموى " (Matriar-chal) (*) إلى نظام أبوى (Patriarchal) (**) عزل الذات الأنثوى " عزلة نفسيه أفضت بها إلى الاعتماد المطلق على الرجل ، ومن ثم أصبحت هوية المرأة مستمدة من نظرة الرجل إليها ، أى أن هويتها الأنثوية تتحدد من وجهة رؤية ذكورية ، وترتب على هذه الرؤية أن الرجل أصبح محور وجود المرأة تدور عليه بالرفض أو بالقبول ، أى تدور عليه من غير تجاوز " (١٣) .

وتحقيق هذا التجاوز لا يتم إلا من خلال استكمال الوعى بالذات ، وبالبعد التاريخى الذى ساهم إلى حد كبير فى انقسام ذات المرأة ، وفى انفصالها عن الرجل : فمع استقرار "النظام الأبوى " (القائم على الملكية الخاصة) زالت الوحدة بين الرجل والمرأة ، وتمهد الطريق لنظام ثنائى جديد تبدأ بسماته بتقسيم البشر إلى صنفين : سيد وعبد ، مالك ومملوك ، رجل وامرأة ، وتنتهى بتطبيع هذا الفصل على صورة الذات لدى الأفراد ، فيتبنواهم الآخرين هذا الفصل فى علاقاتهم بذواتهم والآخرين ، فيصبح لدينا أنماط من رجال ونساء يفصلون بين العام والخاص ، بين الفعل والقول ، بين الحس والوجدان ، أو بمعنى آخر أن مبدأ القسمة الثنائية – هذا – انعكس على ذات الفرد . بتحديد هوية خاصة للمرأة ، تختلف بها عن هوية الرجل "وتجسد هذا الفهم

(*) انظر الحديث عن تحول المجتمعات من "نظام أموى" إلى " نظام أبوى " فى الكتب التالية : أصل العائلة والملكية الخاصة : لفريدك أنجلز (دار التقدم – موسكو – د.ت) ، الغرب والعالم :
(**) كافين رايلى ، ترجمة عبد الوهاب المسيرى (سلسلة عالم المعرفة) .

الثنائي في شكله اللغوى ، فالتأنيث والتذكير في اللغة هو مجرد انعكاس لقسمة الهوية الإنسانية لا إنسان ... بمعنى أنه حدث تطابق بين الذكورة والإنسانية وتم استبعاد المؤنث ، أي كل ما يمت إلى المرأة بصلة من مفهوم ما هو إنساني . ومن ثم تحولت المرأة إلى "موضوع" خاضع للرجل باعتباره " الذات " [١٤] .

والمرأة / الكاتبة الفاقدة لهويتها – في مجتمعها – تظل تابعة ، وغير واعية بانقسامها ، بل تمضي في نفس السياق الفكرى الذى يرسمه الرجل / الكاتب في الواقع ، وبقدر تحرر صورة الذات (الأنثوى) من المنظور التقليدى – أو الفكر السائد عن المرأة – في المجتمع تتحرر صورة " الآخر " لتصبح أكثر موضوعية بأقترابها من الحقيقة والواقع الذى تعيشه .

ويمكن تلخيص التطور اللاحق " بصورة الرجل " عبر تأمل التطور اللاحق " بصورة الذات " (للمرأة / الكاتبة) من خلال " اتجاهات ثلاثة " تتبع الأنماط / المستويات الثلاثة من العلاقات مع الرجل ، والتى سبق أن ذكرناها في :

١ – علاقة خضوع (اتجاه أول) .

٢ – علاقة تسلط (اتجاه ثاني) .

٣ – علاقة توافق (اتجاه ثالث) .

والرصد لحقيقة التطور – هذا – عبر " الاتجاهات الثلاثة " يكون مرتكزاً على ضرورة الوعي بالسمات الخاصة بكل اتجاه على حده ، وبالسمات العامه التى تتسم بها الكاتبة التى تندرج ضمن إطار هذا الاتجاه – والتى سوف تتضح معالمها عبر الفصول القادمة من الدراسة – لنتبين مدى التطابق الكائن في رؤيتها ، والسمات الخاصة بكل اتجاه – بمفرده – ، وفي الوقت نفسه تكشف عن عنصر التغاير في تلك الرؤية ، عن غيرها (في الاتجاهات الأخرى ...) .

ونبدأ أولاً برصد سمات كاتبات " الاتجاه الأول " (أمثال : " ابنة الشاطئ ، " جميلة العلايلى " ، " سهير القلماوى " ، " ملك عبد العزيز " ، " جاذبية صدقى " ، " صوفى عبد الله " ، " نجيبة العسال : ، " أليفه رفعت " ، " سعاد حلمى " ، " إحسان

كمال ") ، والتى تتلخص فى كون أن رؤيتهن تنتمى إلى الرؤية التقليدية للأدوار الاجتماعية لذا اندرجت كتاباتهن ضمن إطار محور التقليد – وذلك لانتمائهن إلى نظام القيم السائدة فى المجتمع / فى الإنتاج الأدبى ، ومن ثم فصورة الذات لديهن تظل مستمدة من نظرة الرجل إليهن ، لذا تأتى كتاباتهن مسايرة فى قيمها (الموضوعية ، والفنية) لما هو سائد ، بينما يظل موقفهن من دور المرأة هو نفسه موقف الكتاب الرجال فى تلك الفترة ، وبهذا فكتاباتهن تعيد إنتاج موقف رجولى تقليدى ، بل ويدافعن عنه ، لأنهن يمضين فى تكريس ما هو قائم من خلال تقليده ..!

والفترة التى تمتد خلالها كتاباتهن تبدأ منذ بواكير نشأة الكتابة النسائية فى مصر (الثلاثينيات) ولا نستطيع وضع حد صارم ليحصر امتدادها بفترة زمنية بعينها ، ولا بجيل محدد من الكاتبات ، فقط نستطيع تحديدها بعدد من الكاتبات غير المنتميات إلى حقبة تاريخية معينه ، لكنهن منتميات إلى نفس السياق الفكرى الذى رسمه الكتاب / الرجال فى عالمهم القصصى من قبل ... لكن ملامح هذا الاتجاه تزدهر منذ ثلاثينات هذا القرن حتى الخمسينات غير أنه يمتد على يدى كاتبات أخريات يحملن بين ثنايا رؤيتهن سمات التقليد / المسايرة – رغم تقدم الزمن – فلا يجرؤن على التصريح بخروجهن الضمنى من خلال تمرد سلوكى – أو فنى – من شأنه أن يعكس هذا الخروج (أمثال : أليفه رفعت ، إحسان كمال) .

والقضية المثارة – بصفه غالبة – لدى هؤلاء الكاتبات هى " الصراع بين العاطفه والواجب وهى قضية كانت شائعة فى الأدب القصصى – بصفة عامة – منذ البدايات الأولى لهذا الفن ! ففى قصة " قلبان فى ذبول : لابنة الشاطىء (*) يتبدى المأزق الحقيقى لرجل يعانى صراعًا بين العاطفه والواجب ، بين أن يتزوج من يحب ، وبين أن يطيع والديه فيتزوج من أرادوها له ، وتتكرر نفس المشكلة فى " راعية الغنم : لجميلة العلايلى " (**) ، و "فى مجموعة " أحاديث جدتى " لسهير القلماوى " لا نجد

(*) أول قصة اصدرها نشرتها ابنة الشاطىء كانت عام ١٩٣٤ بعنوان " قلبان فى ذبول " ، مجلة الأسبوع .
(**) أول قصة اصدرها نشرتها جميلة العلايلى كانت عام ١٩٣٦ بعنوان راعية الغنم ، مجلة الرسالة .

امرأة واحدة تعانى هذا الصراع ، بل هم الرجال - على مدار القصص - يعانون تلاعب المرأة ومكرها بهم (؟ ، ففى قصة " خلود " (بأحاديث جدتى) يهيم الرجل حبًا فى "خلود" بينما هى تقابل حبه بالتلاعب والسخرية ، وفى "لم لا ترقص" يظل الرجل يلهث لجمع مال لقاء تقديمه مهراً ، ويوم أن يكتمل المهر ، يعود إليها فيجدها قد فارقت الحياة بالموت . وفى قصة " حديث آمنة" نلتقى بآمنة التى تحكى قصة حبها لرجل متزوج ، أحبها فابتعدت عنه ، ويوم أن ماتت زوجته آثرت البقاء مع ابنته لامعه هو ، وتظل هى بعيدة ، ومعها يعيش الإحساس بالندم . بينما يظل الرجل يحيا بصراع حبه لها ، واستفساره الدائم عن سر عزوفها عنه .

وبإعادة صياغة الكاتبات هذه المعانى - وهى صراع آدم ، وغموض حواء ، أسطورة " كيد النساء " ومكرهن ، المرأة المستحيلة ... إلخ - تبتعد كتاباتهن عن هموم المرأة الحقيقية ، وقضاياها فى تلك الآونة ، فى مقابل إعادتهن التأكيد على مشكلة الرجل وصراعه وأهمية دوره فى الحياة اليومية .

ويخبو هذا التصور فى كتابات " جميلة العلايلى " - بعض الشىء - خاصة فى قصصها " الزاهد (*) مانيها (**) ، الشهيدان (***) - حيث نرى أفكاراً متقدمة عن رغبة الراوى / الرجل - فى تلك القصص - فى دمج العاطفة بالجسد ، أو الحس بالوجدان ، يقول " الزاهد " : " ... إذن فى مقدورك الارتقاء بعقلك وبباطنك إلى المثل الأعلى ، ومحتوم عليك البقاء فى درك الحيوانية ببدنك وبحاجة البدن " (١٥) .

أيضًا تبدى الشخصيات النسائية - فى تلك القصص - مبادرات للتعبير عن مشاعر الحب ، وفى المقابل نجد الرجل / الحبيب يتعقل فى المبادرة ، معبراً عن صراعة بين عاطفته وواجبه ، والكاتبة - هنا - تعيد صياغة أفكار تقليدية / سائدة ، تقضى بأن المرأة - بطبعها - انفعالية ، وذات رغبه جامحه ، بغير عقل ، وأن الرجل هو

(*) الزاهد ، مجلة الكاتب ، عدد ١٣ ، ص١٠ ، ١٩٣٧/٧/١٢ .
(**) ماذنبها ، مجلة الرواية ، عدد ٥٧ ، ١٩٣٩/٦/١ .
(***) الشهيدان ، مجموعة الراعية ، ١٩٤١ ، ص١٣ .

(العقل) القادر على التحكم فى مشاعره وجسده . وتلك صورة – عن الجنسين – شائعة فى المجتمع ومعضدة فى الأمثال والتراث بصفة عامة . أيضًا طرح الكاتبات لتلك المشكلة قدم من خلال البطل / الرجل ، حيث كان " الزاهد " – على سبيل المثال – بمثال المعلم الذى يلقى على الفتاة دروسًا فى الحياة . ويعد هذا اعترافًا ضمنيًا – من المؤلفة – بتفوق عقل الرجل ، وعلو قامته – على المرأة – وبكونه القادر ، المتبع ، وهى فكرة شائعة فى مجتمع تلك الآونة .

وتؤكد هؤلاء الكاتبات على الصورة الرومانسية للحب ، وما يتبعها من نهايات مأساوية – كنهايات القصص الرومانسي بوجه عام – وهى نهايات نمطية تعبر عن الإدراك العام لمعنى الحب فى تلك الفترة .

فالمصير المحزن ينتظر فتيات "ابنة الشاطىء" – فى قلبان فى ذبول " وقلب فتاة " كمصير قدرى محتم بينما نجده مصنوعا من قبل المحبين أنفسهم – فى " مجموعة أحاديث جدتى " : لسهير القلماوى " – حيث لا تتمسك الحبيبة ، مثلها مثل الحبيب ، بعهد الحب الكائن بينهما ، فتتركه يرحل بعيداً ليحضر المهر – كما فى " لم لا ترقص " – ثم تضع بعدئذ العراقيل لتجعل اللقاء به مستحيلاً – كما فى قصة " خلود : لسهير القلماوى " – وتعد رؤية الكاتبة – هنا – أكثر موضوعية ، حيث لا تستند إلى شروط وهمية عشوائية تستند إليها – فى حالة عدم تحقق الحب – كى تهرب من مواجهة الذات التى نضجت ولم تعد تحتاج بعد إلى عوامل غيبيه ، كى تفسر بها لغز الحياة .

وتصبح هذه الرؤية أكثر قربًا من الواقع – مع قصص جميلة العلايلى : فى مجموعتها " الراعية " و " الزاهد " – حيث يبدو العجز عن تحقيق الحب موكبًا للعجز الملازم للذات التى تفصل بين العقل والعاطفة .

وتظل الأدوار الاجتماعية محددة للجنسين – كما هى فى الواقع – ويظل الإصرار من قبل الكاتبات على تثبيتها . ففى قصة " زوجة " : لجميلة العلايلى " نجد أول ما تتساءل عنه الراوية من صديقتها : " يوم علمت بخطبتها : أيمكنها أن تكون ربة بيت " (١٧) . ولما تيقن " الراوية " من فشل زيجة صديقتها ، فأن أول ما تبادر إلى زهنها من أسباب للفشل هو فشل الصديقة فى إدارة منزل الزوجية ، وتنهى " الراوية " القصة بعبارة

تبثـها إلى الـزوج كي تعضـد موقـفه الضـمنى من ماهية الأدوار : " وعدته أن أرشد صاحبتي إلى ما تجهله من شئون الدار" [١٨] .

فصورة الذات – هنا – تبدو متماهية فى علاقة تكافلية مع الرجل ، وفى الوقت نفسه لا تبدو لها سمات محددة تنفرد بها عن أى ذات أخرى معربة عن خصوصيتها ., ومن ثم لا نرى لصورة الرجل / الآخر " أى امتداد " للأنا " – طالما أفترضت مبدئيًا أن صورة الآخر امتداد لصورة " الأنا " – وذلك لانمحاء " الأناء " وتماهيها فى " اللآخر " – فى الواقع ., ومن ثم بدت صورة الرجل فى قصص هؤلاء الكاتبات امتدادًا لصورة فى المجتمع وفى قصص الكتاب : " الرجال بصفة عامة ... وهذا يبدو من مجموع صفاته التى تعرب عنها قصص هذه الفترة الطليعيه : فهو قوى العـزم ، أقدر على التحكم فى المشاعر – كما فى " قلبان فى ذبول " : لابنه الشاطىء ، " وراعية الغنم " : لجميلة العلايلى – ذو تفكير منطقى ، قوام – كما فى " الزاهد : لجميلة العلايلى – خشـن – كما فى " زوجة " : لجميلة العلايلى – فى مقابل مجموعة من صفات المرأة الشائعة التردد فى تلك الفترة فى المجتمع عن طبيعة المرأة هى : الانفعال ، والضعف فى المقدرة على التحكم فى المشاعر – كما فى " قلب فتاة : لابنة الشاطىء " وراعية الغنم : – التقلب – كما فى خلود : لسهير القلماوى – السلبية – كما فى " حديث آمنه ، و " لم ترقص " لسهير القلماوى " – المقدرة على الحدس – كما فى " زوجة " لجميلة العلايلى .

****

١ – أما كتابات محور التقليد / المسايرة **(الاتجاه الأول)** فى فترة ما بعد الخمسينات (*) ، وهى فترة اندفاع ، أنطلقت فيها المرأة المصرية / الكاتبة فى

(*) أمثال : " صوفى عبد الله ، جاذبية صدقى ، إحسان كمال ، سعاد حلمى ، نجيبة العسال ، أليفة رفعت ، ملك عبد العزيز " .

محـــاولات لتحقيق ذاتها فى العمل ، وفى البحث عن صورة جديدة ، ومختلفة للحب ، وتبعًا للتغيرات الجذرية التى حدثت فى المجتمع – على الصعيد السياسى ، والاجتماعى ، والاقتصادى – حدثت تغييرات فى صورة الذات (الانوثية) بدرجات متباينة ، تبعها تصور جديد للآخر ... لكن – وكما سبق أن أشرنا – أن هناك خلخلة وتذبذبًا قد حدثا فى منظومة القيم – فى تلك الفترة – وفى الأدوار الاجتماعية ، كان من نتيجتها حدوث خلخلة فى " صورة الذات " ، وبدل أن يتحقق لنا أنموذج جديد للمرأة المصرية ، تحقق تعدد فى النماذج والأنماط ، فوجدنا نمطًا جديدًا للمرأة يقابله نمط قديم فى تصوره للذات ، وفى رؤية للعالم .

ونكتفى – هنا – بذكر النمط القديم للمرأة ، ونرجىء تحليل النموذج الجديد إلى مرحلة الاحتجاج ، حيث نلمح اختلافًا جذريًا قد حدث فى صورة الذات تبعها رفض للدور القديم (للمرأة) ولم يتبعها قدرة على تصور البديل ... لكن تلك القدرة بدت ملامح منها – " لدى كاتبات مرحلة اكتشاف الذات " (الاتجاه الثالث) " حيث – هناك – تبين رسم صورة بديلة للرجل .

لكن تغييرًا جوهريًا – فى صورة الذات – لم يحدث لدى كاتبات مرحلة التقليد ذلك أن هويتها مازالت موضع تساؤل ، والشروط التى تهدد حضورها " الانطولوجى " ما زالت كائنة ، ومن ثم أصبحت الذات هى محور الآمان إذا ما قورنت بالعالم الخارجى .

ويتبع حركة التمركز حول الذات عدم تحقيق رؤية موضوعية للعالم . " وهذا يعنى – أيضًا بأن العالم تكون له صورة واحدة فى الذهن ، هى تلك التى أفرزتها الذات المشروخة المنكفئة بصورة قسرية على نفسها ، بحيث لا يتاح لها أن تدرك العالم بتجرد "(١٩) .

وصورة الذات لدى كاتبات تلك المرحلة تظل فى موقع رد فعل ، ولا تتجاوز بفعلها – فى علاقاتها بذاتها – سوى التقوقع داخل الذات ، أما فى علاقتها مع الرجل فلا تملك سوى حركة الدوران حوله .

لذا تظل صورة الرجل - لدى هؤلاء الكاتبات - تابعة للمنظور التقليدى السائد فى المجتمع عن طبيعة الرجل ، وعن تقسيم العمل أو الأدوار الاجتماعية لكلا الجنسين ، ولكن صورته تصبح امتداداً لصورة الذات ، وقد تزايد إحساسهابكيانها ، وبأهمية دورها فى الواقع ، وفى تلك المرحلة من الزمن .

وتحقيق الذات الأنثوى لدى بطلات تلك المرحلة مرتبط بالصورة التقليدية المرسومة - مسبقًا عن المرأة فى المجتمع - من معانى الاستكانه ، والسلبية ، والانتظار فى مقابل تحقيق الصورة المحببة للرجل ، وهى نفسها الصورة السائدة له فى المجتمع ، وهى الفاعلية ، وملكية زمام الأمور . وتحقق الأنوثة فى قصص " جاذبية صدقى " و " أليفه رفعت " مرتبط بالعنف - من قبل الرجل - حيث ممارسة العنف لديها تبدو محببه لكونه يشعرها بأنها مطلوبة من الرجل . وفى المقابل لذلك تبدو الصورة المثالية للرجل - فى واقع تلك الفترة - هى النمط التقليدى السائد فى المجتمع .

وصورة الحب - فى قصص هؤلاء الكاتبات - اقتربت أكثر فى مضمونها من الواقعية ، فلم تعد النهايات مأساوية - كما كان يحدث فى القصص ذات الطابع الرومانسى - بل إنها أقتربت أكثر فى نهاياتها فى صورة ما يحدث فى الواقع .

وإذا كانت ذات المرأة فى قصص هؤلاء الكاتبات متأثرة بالصورة التقليدية المرسومة لها فى المجتمع من ضرورة إظهار السلبية والخضوع أمام الرجل ، إلا أن هناك روح تمرد سلبى بدأت تظهر حثيثا فى صورة شكوى من ظلم المجتمع والقيم الرجولية للمرأة (ملك عبد العزيز ، نجيبة العسال ، إحسان كمال) وشكوى من أنانية الرجل ، واعتباره أن المرأة أداه لمتعته ليس إلا (أليفه رفعت) .

وهذا التمرد يطرح - أمنية تحقيق صورة بديلة لصورة الحب القديمة ، تتمثل فى حلم مشاركة الرجل - للمرأة احتمال عبء الأسرة والأولاد (إحسان كمال) ، وتتمثل أيضًا فى قبوله إيجابية المرأة لا سلبيتها فى التعبير عن أدنى مشاعرها (أليفه رفعت) . لكن تلك الصورة الجديد ة للحب تبقى مختفية من الواقع ، لكونها ما زالت كائنة فى حيز الذات ، ولم تخرج منه بعد .

هكذا يقضى التغيير فى مفهوم الحب إلى حقيقة مرحلة زمنية جديدة من الإحساس بالذات تعرب عنها تلك الحرب الخفيه التى بدأت تشب فى ذات المرأة / الكاتبة : فى مضمون القصص الذى يفضة بعكس ما يؤكده ظاهرها من غلبة الرجل وسيادته ، حيث هناك تأكد فى قصص " جاذبية صدقى " ، " وصوفى عبد الله " على غلبة غواية حواء . وفى قصص سعاد حلمى ، وإحسان كمال ، على انتصار حكمتها . بل إن ما نجده من نتيجة لتلك الحرب - غير المعلن عنها - هو أن الرجل ليس هو سيد الموقف - كما يبدو فى الواقع - و " حواء " هى التى تمسك بأطراف حركته ، وفى الوقت نفسه توحى له بالعكس .

إن الحرب التى تشنها المرأة / الكاتبة - فى مرحلة التقليد - ليس حرباً جديدة ، بل إنها هى الملمح التقليدى الموروث عن كيد حواء ومكرها... وهو ملمح يعيد شرط خضوع المرأة ، بتبنيها تراثًا يوشى بأهمية إخضاعها بمختلف السنن والقوانين ، لا بأهمية تحريرها والثقة فى إمكاناتها .

إن شكل هذه الحرب يوشى أيضًا بدرجة الوعى الكائن فى ذات تلك المرأة / الكاتبة ، ومدى اختلافه عن وعى المرأة / الكاتبة فى مرحلة الاحتجاج (الاتجاه الثانى) ، وذلك أنها حرب " أبدية لا واعية على كل رمز ذكورى ، عمياء مدمرة ، لأنها مدروسة بطريقة غامضة فى اللاوعى " (٢٠) ، بينما حرب المرأة - فى مرحلة الاحتجاج حرب واعية يسبقها نوع من الإصرار الواعى بصورة الخصم . وكلا الحربين يهدف إلى نفى الآخر / الرجل ، أى أن المرأة / الكاتبة تبنت - هى الآخرى - شروطًا تسلطية لا تؤدى - فى النهاية - إلا إلى طريق مسدود ، لا يعطل الوعى بقضية المرأة فحسب ، بل بقضية المرأة والرجل على السواء ... وهذا يعنى أن الكاتبات فى الاتجاهين الأول والثانى مازلن يعدن إنتاج موقف رجولى !

إن درجة وعى الكاتبة - فى مرحلة " التقليد - توحى بعدم وضوح " الآخر " بالنسبة لها . وعدم الوعى - أيضًا - بموقعها من الاستلاب . ومن ثم فهى تقوم بشن حرب مدروسة بطريقة غامضة ، نظرًا لغموض عملية الإستلاب بالنسبة لها ، أو بمعنى آخر عدم وعيها به ... فى حين أن حرب كاتبات محور الاحتجاج / الاتجاه الثانى تكون

مدروسة وعلى وعى بصورة الخصم والاستلاب أيضًا ، ومن ثم تكون صريحة ، وعاقلة ، لكنها هى الأخرى تتبنى شرط نفى الآخر " ، ومن ثم - فهى الأخرى - تعيش فى إطار مرحلة رد الفعل .

٢ - نأتى إلى كاتبات **(الاتجاه الثانى)** (محور المعارضة / الاحتجاج) ، وكتاباتهن تتضمن رفضًا مباشرًا لنظام القيم السائدة - فى المجتمع - لما تتضمنه هذه القيم من رؤى تقليدية للأدوار الاجتماعية . ويرتبط ازدهار هذا الاتجاه - تاريخيًا - بفترة الصعود الاجتماعى التى توالت عقب " الحرب العالمية الثانية " ، وكان من شأن هذه الفترات أن تحدث تغييرًا فى الأنماط السائدة للمرأة ، بل فى الأدوار الاجتماعية التقليدية لها .

والكاتبات اللاتى ينتمين إلى هذا الاتجاه هن : " أمينة السعيد ، هدى جاد ، فوزية مهران ، نوال السعداوى ، اسما حليم ، حنيفة فتحى ، زينب رشدى ، سكينة فؤاد ، اقبال بركة ، نعمات البحيرى ، عائشة أبو النور ، منى رجب " .

ويمتزج احتجاج هؤلاء الكاتبات بصراع يتخذ بدوره مسارين :

الأول : صراع ضد الرجل . وتحاول الكاتبات اللائى يتبنين هذا المسار إظهار الرجل ذاتًا منقسمة ، وشخصية مزدوجة أحادية البعد .

ثانيًا : صراع ضد المجتمع وما هو قائم ، وتحاول الكاتبات المنتميات إلى هذا الاتجاه إظهار الرجل قاهرًا للمرأة ، ولكنه فى الوقت نفسه ضحية تاريخ ومجتمع ... هو الآخر - وأنه فى تعامله مع المرأة يعكس ديناميات القهر عليه من الخارج .

ولا تعرب كاتبات ذلك الاتجاه عن موقف صريح تجاه الرجل مثلما أعربت عنه ، نوال السعداوى "و" أسما حليم" حيث يظل داخلهن يمزج بين صراعهن تجاه المجتمع ، وتجاه الرجل معا . . طالما أن قيم كل منهما أمتدادا لقيم الآخر " ، ومن ثم يصعب عليهن أتخاذ موقف الفصل بين الاثنين ، أو قصر هذه الصراع تجاه طرف دون " الآخر " .

وكاتبات تلك المرحلة تجاوزت مرحلة فقدان الذات إلى مرحلة الوعى بفقدانها ، ومحاولة البحث عنها وأستعادتها وترتب على هذا التطور - فى المنظور إلى الذات - تطور مناظر فى الوعى " بالآخر " تمظهر فى شكل رفض صريح للدور التقليدى - أو بمعنى آخر النموذج التقليدى للرجل فى مقابل رفض ضمنى للدور التقليدى للمرأة أيضا : عبر صياغة حداثية (Modernism) تتشكل من خلال رؤى تقدمة تدرك التناقضات المتصارعة فى المجتمع ، وتصوغ لأحلام طليعه ، هامشية ، مضطهده ، محاصرة بالاتهام الذى يجعلها تتطلع إلى أفق مغاير من آفاق تحولات المجتمع .

لذا تتسم " صورة الحب " . لديهن - بايجابية المرأة ، أو مبادرتها للرجل . فى إعلانها للحب . أو بمعنى آخر ، اقتحامها مجال النزال الفكرى والعاطفى لإثبات حقها فى الاختيار الحر المبنى على الاقتناع الكامل فى الاختيار وتبعا لهذا تحول الرجل / الحبيب إلى صورة منحوت على مقاس ذاتى داخلى تبغى من خلاله الكاتبة تحقيق صورة بديلة للرجل ، عن تلك الشائعة عنه فى الواقع .

لكن وضع المرأة : الكاتبة فى المجتمع لم يطرأ عليه تغيير جوهرى - بعد - لذا ظلت هذه الذات تعانى أنقساما نتيجة معايشتها أزمة أبتعادها عن التطابق ، خاصة مع التصور الجديد الذى تنطلق إليه . وانعكس هذا الانقسام - بشكل أو آخر - على الصورة الذاتية التى تطمح المرأة / الكاتبة أن ترسمها عن نفسها ، وعن " الآخر " فى الوقت نفسه .

****

٣ - نأتى أخيرا إلى محور التردد / اكتشاف الذات (كاتبات الاتجاه الثالث ولا يتضمن هذا المحور محاولة من الكاتبات لنفى الفكر التقليدى (السائد / القديم) ، وفى الوقت نفسه لا يرحبن به ، إيمانا بأن نفى القديم ليس مواجهة ، وإنما تأكيد لحضور هذا القديم وطغيانه . ومن ثم تتمثل كاتبات ذلك المحور ضرورة صياغة جديدة . فى الوعى . تقرن بين الوعى الفعلى والوعى الممكن . أو بمعنى آخر

يقرن حقيقة ما هو كائن ، وما هـــو مجـــاوز يمكن تحقيقه ، وذلك عبر حـــركة جدلـــية (Dialectic) بين ما هـو كائن بالفعل من أوضـاع ، وما هـو ممكن لكنه لا يزال بعيدا ويصعب تحقيقه .

وكاتبات ذلك الاتجاه في محـاولاتهن للخروج من صور الفكر التقليدى يحاولن الانتقال من مرحلة البحث عن الذات المفقود إلى مرحلة استعادتها وإعادة اكتشافها من جديد ، فى إطار الخروج من منظومة القيم والأفكار والعادات السائدة ، بتبنى الجديد منها ... وقد تتبدل رحلة الخروج - لديهن . من كونها رحلة مصيرية ، لتصبح رحلة ميتافيزيقية ، صوفية ، تخرج فيها ذات الكاتبة ، لتحقيـــق تجـــارب باطنـــه وروحـــية (اعتدال عثمان) .

وكاتبات محور التردد / الاتجاه الثالث يتمثلن فى : " لطيـفة الزيات ، وفيه خيرى ، زينب صـادق " ، اعتدال عثمان ، سناء البيسى ، سحر توفيق ، سهام بيومى ، سلوى بكر ، منى حلمى " . ومن الملاحظ أن عمر ازدهارهن الزمنى يبدأ منذ السبعينات حتى الآن (فترة كتابة البحث) ، وهى فترة تميزت بعدد من المتغيرات التى كان من شأنها أن ساهمت إلى حد بعيد فى تغيير صورة الذات للكاتبات اللاتى تجاوزن الفقدان للذات باستعادتها واكتشافها من جديد .

والازدهار الزمنى للاتجاه لا يعنى ثمة تحديداً زمنياً صارماً لامتداده (نشأته - انتهاءه) ، فلا فاصل زمنى بين الاتجاهات من شأنه أن يفصل محور / اتجاه عن آخر ، وذلك لتزامن الاتجاهات الثلاثة . غير أن هناك فترة بعينيها ازدهر فيها اتجاه عن غيره ، فالمحور / الاتجاه الأول " - على سبيل المثال - نجده يزدهر منذ مطلع ثلاثينيات القرن العشرين وحتى نهاية الحرب العالمية الثـانيـة " فى حين يزدهر محور الاحتجـاج / الاتجاه الثانى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية وحتى أوائل السبعينات أما الاتجاه الثالث / محور التردد فإنه يزدهر منذ السبعينات وحتى الآن . وهذا الازدهار لا يعنى التعاقب ، أو التحديد الزمنى الصارم - كما ذكرنا - فقط يعنى تبلور ملامح الاتجاه كاملة ، أما التقسيم الحقيقى لتلك المحاور / الاتجاهات إنما يعتمد - فى حقيقة الأمر

على الرؤية " التى تخص كاتبات كل محور على حـــده ، والرؤيـــة – فى حد ذاتهـــا – لا ترتبط بالزمن قدر ارتباطها بالثقافة والهوية اللتان تنتمى إليهما الكاتبة .

وتخـتلف رحلة الاكـتـشـاف – لدى كـاتبـات " الاتجـاه الثـالث " – بـاخـتـلاف نمط التجربة الذاتية سواء أكانت رحلة خارجية أم داخل النفس ، ويترتب على كلتا الرحلتين رؤية جـديدة إلى العــالم ، وإلى الذات ، يتبعها تصور " للآخر " ولشكل العلاقة معه .

وتبعًا لهذا التطور تتطور " صورة الحب " والعلاقة مع " الآخر " حيث تتحول إلى علاقة حـوارية ، مشتـركة يرتبط تحقـقها بحـدوث نوع من الوحـدة تجمـع بين الأجـزاء المنقسمة داخل الذات ، وخارجها فى إطار حضور جديد لنمطيـة العلاقة ، والتى يجب أن يختفى منها روح القسمة بين الثنائيات المتضادة .

وبناء على هذا يصبح التصور الجديد للرجل مبنيًا على تصور جديد للذات والتى بدخـولها إلى عـالم التـجربة – سـاهمت فى رسـم مـلامح جـديدة " للآخـر / الرجل ، ولنمطية العلاقة معه أيضًا .

****

الهوامش

(١) سوسن ناجى : الروائية المصرية وصورة المرأة ، رسالة ماجستير ، المقدمة .

(٢) جوزفين أوكانواد : الصوت المنفرد ، ص٩ – ١٠ .

(٣) ميخائيل أوفسيانيكوف : مشكلات علم الجمال ، ص١٦٣ – ١٧٧ .

(٤) سمير حج ازى : التفسير السوسيولوجى لشيوع القصة القصيرة ، ص١٥٤ ، مجلة فصول م٤ – ١٩٨٢م .

(٥) د. لطيفة الزيات : من صورة المرأة فى القصص العربى ، عدد أبريل ١٩٨٤ ، أدب ونقد ، ص١٦ – ١٧ .

(٦) نفسه ، ص (١٧) .

(٧) نفسه ، ص (١٧ – ١٨) .

(٨) Egyptian women in a Changing Society, Soha Abdel Kader p. 120-126

(٩) Ibid, p. 127-130

(١٠) Sozan Gobar: The Blank Page, The Issuos of Female Creativity, (Writing And Sexual Difference - Editrd By Elainen Showalter, p. 73-75

(١١) -Ibid, p. 75-77

(١٢) كافيين رايلى : الغرب والعالم ، ترجمة : عبد الوهاب المسيرى ، ص ٢٣٠ .

(١٣) د. منى أبو سنه : تحقيق الذات فى أدب المرأة ، ٦٥ – ٧٦٠ .

(١٤) د. منى أبو سنة : الرجل والمرأة وحدة أم قسمة ثنائية ، مجلة المنار ، ص٤٤ .

(١٥) جميلة العلايلى : الزاهد ، ص١٢ ، م. الكاتب ، ع ١٣ ، ١٩٢٧٠/٧/١٣ .

(١٦) جميلة العلايلى : زوجة ، ص ٥٩٢ ، م. الرواية ، ع ٥٨ ، ١٩٣٩/٦/١٥ ؟

(١٧) نفسه : ص٥٩٨ .

(١٨) د. حميد لحمدانى : مونولوجية الكتابة ، مؤتمر فاس بالمغرب .

(١٩) نفسه .

" الجـزء الأول "

صـورة الـرجـل فـى الـقـصـص

الـقـصـيـرة عـنـد الـكـاتـبـات المـصـريـات

الفصل الأول

" صورة الرجل السيد "

إن البحث عن صورة الرجل (السيد) فى أدب تكتبه المرأة ، محفوف بفرض أن المرأة قد تكون منحازة فى تصورها للرجل تعويضاً عن القهر التاريخى . وبافتراض انعدام التحيز فلا يمكن الدفع باستحالة سوء الفهم - إذا حسنت النية - نتيجة البون الشاسع فى مجتمعنا بين المرأة والرجل ، وعدم وجود علاقات صحية وصحيحة تجمع بينهما .

فالتجارب الشخصية للمرأة لها أهمية خاصة حين تنعكس فى الأدب بصدق فنى - " والمرأة بحكم هويتها الجنسية كأنثى تسد فى وجهها دروب التجربة المفتوحة أمام الرجل ، والتهويل الاجتماعى على المرأة من مغبات التجربة يدخل إلى وعيها الباطنى الرقيب الذاتى الذى يقتل فيها التحفز للقفز خارج السور التقليدى ، وفوق الجسور المقطوعة وتحت الضغوط التقليدية القاسية " [1] .

وهنا لابد من ملاحظة محدودية التجربة النسائية - فى مجتمعنا العربى - مما يؤثر على وعى المرأة / الكاتبة بالواقع ، وعلى " صورة الذات " لديها . فطالما هناك تجربة نمطية ومحدودة ، فالوعى بالواقع يأتى أيضاً محدوداً ونمطياً ، وهذا يؤثر بطريقة مباشرة وغير مباشرة على موقف المرأة / الكاتبة من الرجل ، وتصورها له .

ولقد تأثرت صورة الذات - للمرأة / الكاتبة المصرية - بموقعها من التاريخ البشرى بصفة عامة ، وبموقعها من مجتمعها ذى الطابع الاستلائى بصفة خاصة .

حيث تتجلى (فيه) مشاعر الملكية فى أشكال مختلفة من العلاقات بين الناس ، وتكون أكبر متعة - فى هذا المجتمع - هى متعة امتلاك الأشخاص . بل إن اقتناء الشخص يغدو معناه إضافة جزء جديد إلى الذات .

والسمه الأساسية لهذا النوع من المجتمع سواء أكان محافظًا أو تقدميًا هى سيطرة الأب ، وشكل العلاقات فيه تكون مرآة لشكل العلاقات بين الأب وأبنائه وبين الحاكم والمحكوم ، أى علاقات هرميه تبنى على الطاعة والقمع .

والقيمة الاجتماعية للإنسان داخل إطار هذا المجتمع تصبح معتمد على مقدار ما " يملك (To have) لأعلى مقدار ما " يكون " (To Be) .

والفرق بين " أسلوب التملك (*) " ، وأسلوب الكينونة (**) يمكن إدراكة من خلال الوعى بأساليب ممارسة السلطة : " ففرق كبير بين أن يملك الشخص سلطة ، أو أن يكون هو نفسه سلطة ... وفهمنا للسلطة يتوقف على إدراكنا أن للسلطة مفهوم يحتمل معنيين : فهى إما سلطة عقلانية ، وإما سلطة لا عقلانية . والسلطة العقلانية أساسها الكفاية والمقدرة ، وهى تساعد الشخص الذى يمارسها على النمو والارتقاء . أما السلطة اللاعقلانية فأساسها القوة ، وهى تستخدم فى استغلال الأشخاص الخاضعين لها " (٢) .

والمرأ يكون هو نفسه سلطة متى كان على كفاءة وأهلية للنهوض ببعض الوظائف الاجتماعية ، بل وحقوق درجة عالية من النضج والتكامل تمكنه من إشعاع النفوذ أو السلطة دون حاجة لإعطاء الأوامر والنواهى والتهديدات وبهذا يكون

(*) فى أسلوب الحياة " التملكى " تكون العلاقة بالعالم علاقة ملكية وحيازة : علاقة أريد بها أن يكون كل شخص وكل شىء ملكًا لى - بما فى ذلك ذاتى نفسها . (انظر إريك فروم . الإنسان بين الجوهر والمظهر ص٤٣) .

(**) أسلوب " الكينونة " نقيض " " التملك " ويعنى الحيوية والإرتباط بروابط حقيقية أصلية بالعالم . ويعنى الجوهر الصادق الحقيقى للشخص أو للشىء " .

(انظر إيريك فروم : الإنسان بين الجوهر والمظهر ص٤٤) .

التطور الذى وصل إليه هذا الشخص ليس مرتبطًا بما يفعله أو يقوله، وإنما بمحض كينونته .

أما هؤلاء الذين يملكون الرموز السلطوية، ويمارسونها بطريقة لا عقلانية ، أى بقوة من الخارج ، مستعيضين بها عن مقومات الكفاءة والأهلية ، فهم أولئك الذين يعطلون الفكر النقدى ، ويكرسون لمفهوم الملكية .

ونمطية العلاقة بين الرجل والمرأة – فى هذا المجتمع – تكون مرآة لنمطية العلاقات الهرمية القائمة فى هذا المجتمع ، ومن ثم تكون علاقة لا تخلو من أسلوب التملك .

وصورة الذات – للمرأة الكاتبة – تأثرت إلى حد كبير بالقيم الاجتماعية السائدة فى هذا المجتمع ، وبعلاقات التملك الكائنة بين أفراده . وبدا هذا وضحًا فى تبنى بعض الكاتبات لتلك القيم (*) أو بمعنى آخر " تبنين منظورًا (الرجل / المجتمع) عن الذات ، والذى بمقتضاه تكون المرأة مفعولا به ، فى مقابل أن يكون الرجل هو الفاعل " (٣) ونبنى على هذا إعادتهن صياغة الشكل الهرمى للعلاقات ، وذلك بتكريسهن فكرة " الثنائية " التى اتصف بها الفكر التقليدى للفصل بين : الذات والموضوع ، العام والخاص ، الرجل والمرأة .. وبدل أن تقاوم هؤلاء الكاتبات الصورة المرسومة للرجل السيد فى الواقع ، فإنهن تماهين (**) فيها ، وتبين صورته / عقيدته فى كتاباتهن عنه .

وصورة الرجل السيد " فى كتابات هؤلاء الكاتبات امتداد لصورته فى الواقع / المجتمع . وصورته فى الواقع مجرد هيكل يجسد تكوينه بنية المجتمع الأبوى (Patriar-chal) بوصفه تكوينا اجتماعيا ناتجا من شروط حضارية وتاريخية ونوعية .

(*) خاصة كاتبات الاتجاه الأول ، كما سيضح فى الصفحات القادمة من هذا الفصل .

(**) التماهى (identification) راجع تعريف هذا المصطلح فى هامش ص (١٣٩) بصورة الأب من هذا الجزء بالكتاب .

فالرجل السيد نمط من هؤلاء الذين يملكون السلطة ويمكن أن يكون بليدا أو شريرا أو ماجنا ، أى غير مؤهل ليكون سلطه ؛ ومع ذلك فإنه يملكها ، وطالما هو يحمل اللقب (السيد) كزى رسمى أو وهم ، فإنه يستعيض به عن المقومات الحقيقية للكفاءة والأهلية .

هذا هو المقصود "بالرجل السيد" : مكون الشبكة الاجتماعية للتخلف ، فى علاقته مع ذاته ، وفى علاقته مع المرأة ، وفى علاقته مع من هم دونه . حيث تكمن علاقة جدلية ، أى علاقة سيطرة (من طرف السيد) ورضوخ من الطرف الآخر فى العلاقة .

وما يعنينا فى البحث هو إطار علاقة هذا "السيد" بالمرأة ، كإطار يصف طبيعة مركز كل من الجنسين عبر الماضى والحاضر مكونا - لدينا - رؤية خاصة عن الاستراتيجيات التى تؤدى إلى حفظ نظام الحكم .. "فإذا كان نظام سيطرة الرجل يمثل أحد الأساليب فى الضبط ، فإننا نستطيع أن نتوصل إلى تصور مفهوم السياسة فى هذا النظام .. على أساس أن علاقات القوة تتحدد بوضوح من خلال الاتصال الشخصى بين جماعات محددة جدا أو متجانسة مثل الجماعات العنصرية أو الطبقات أو الفئات المنبوذة ، وهذه العلاقات تؤدى إلى استمرار سلسلة من الظروف الجائرة " (٤) .

فالرجل السيد " إذن هو : الابن الشرعى لمجتمع تسوده علاقات تملكية ، ويحكمه نظام أبوى (*) (حيث الأب هو المحور الذى تنتظم حوله العائلة بشكلها الطبيعى ، والوطنى) : " يمارس فيه الرجال ضغطا مباشرا على النساء بالقوة ، ويقوموا بتحديد الأدوار التى يجب أن تقوم - أولا تقوم - بها المرأة ، ويضعونها فى منزله أقل ، وذلك من خلال الشعائر والقوانين واللغة والعادات التربوية والاجتماعية ، وتوزيع العمل "(٥) .

(*) النظام الأبوى : يعرف "فردريك إنجلز" فى كتابه : "أصل العائلة والملكية الخاصة" النظام الأبوى نسبة إلى ارتفاع مكانة الرجل مقابل انحصار دور المرأة وتدنى مكانتها ويفسر انحسار دور المرأة وتدنى مكانتها إلى التطور الذى حدث فى قوى الإنتاج ونشأة نظام تقسيم العمل ، فبتطور نظام تقسيم العمل تطور الإنتاج وزاد عن استهلاك الجماعة وبدأت الحاجة إلى تبادل الفائض من الإنتاج . فظهر بذلك نظام التبادل الذي ترتب عليه نشأة نظام الملكية الخاصة . فشهد بذلك التاريخ الانسانى أول شكل من أشكال المجتمعات الطبقية ومع تطور الأنظمة الطبقية ونشأة المجتمعات الاقطاعية والرأسمالية ، ونظرا لتطور علاقات الإنتاج القائمة على الاستغلال ظهر النظام الأبوى وتطور" .

إن جوهر شخصية "الرجل السيد" تكمن فى رغبته فى دمج النفس فى شخص آخر خارج النفس للحصول على القوة التى تنقص النفس ، نتيجة تخليها عن أستقلالها الفردى ، بانفصالها عن "الروابط الأولية" (*) (التى توحد ذات الفرد بالأم ، وبالطبيعة ، وبالوطن ، وبالقبيلة ..) . ثم عجزها عن التوحد التلقائى مع خارج النفس .

وتكون النزعة التسلطية - فى علاقته بالآخر - هى الميكانزم الأول لقهر حالة العجز والوحدة التى لاتطاق . لاستئصال الهوة التى تنشأ بين نفسه الفرديه والعالم . نتيجة حقيقية الانفصال التى لا يمكن قلبها ، والتى تجعل من الحياة مستحيلة ، إذا ما بقيت تلك الهوة .

فالرجل السيد سرعان ما يتحقق ، من أنه قد أصبح أسيرا لعبده "يحتاج إليه لدرجة مميته ، حيث إن شعوره بالقوة كامن فى أنه سيد إنسان ما . وقد تكون هذه التبعية لاشعورية تماما" (٦) ، وقد يقع فى مأزق وجودى " نظرا لأن الإنسان الذى أحالة "هو" (أى السيد) إلى مجرد "عبد" لم يعد يستطيع أن يقدم له اعترافا أصيلا (حقيقيا) يكون صادرا عن حريته" (٧) .

ومن ثم فالرجل السيد يحب أولئك الذين يهيمن عليهم "هو" بقوته . لأنه يهيمن عليهم ، ويمكنهم " الحصول على كل شىء بشرط ألا يريدون مغادرة القفص ، ونتيجة هذا فى الغالب خوف عميق" (٨) من قبل السيد تجاه العبد ، أو تجاه المرأة أو تجاه من هم دونه .. وهذا يفسر مشاعر الخوف التى تتملك الرجل دوما فى تلك المجتمعات ، وتعرب عن نفسها فى شكل قوانين توضع فى المجتمع لتقوى هيمنة الرجل (من خلال فرض سياسة التمييز الجنسى) . كرغبة ضمنية منه لاحتواء قوة المرأة بالسيطرة عليها .

****

(*) الروابط الأولية : أنها تلك الروابط الأصلية التى توحد ذات الفرد بذات الأم والجماعة فتعطى الذات أمنا ومتجها لإحساسها بالوحدة مع العالم خارج النفس ، والإنفصال عن تلك الروابط بمثابة الإنفصال عن رحم الأم ورحم الطبيعة والوطن - مجازيا - دون تحقق هذه الوحدة (الروابط) يقع الفرد فى مأزق شعور متنام بالوحدة والعجز ، لأنه أصبح ذاتا منفصلة ، ولاتجد خ[illegible]جا يجلبها الوحدة والقلق سوى بتحقيق علاقة تلقائية مع الطبيعة من خلال الحب والعمل المنتج [illegible]زيد من التفاصيل أنظر ايريك فروم : الخوف من الحرية ، " وفن الحب") .

تلك هى الصورة القائمة للرجل السيد فى المجتمع العربى بصفة عامة . والتى تتماهى فيها المرأة / الكاتبة فى الواقع (*) بتبنى قيمها ، ومنظورها ، وبتكريسها فى كتاباتها عنه عبر تكوينها لصورته الفنية ، والتى هى امتداد لصورته الكائنة فى الواقع .

هكذا يؤثر موقع المرأة / الكاتبة (من مجتمعها) على صورة الذات لديها (سلبا) ، ومن ثم على تصورها للرجل - طالما نحن نفترض ضمنيا أن صورة "الآخر" إنما هى امتداد لصورة "الأنا" - وهذا التصور خاضع (أيضا) لتجربة المرأة / الكاتبة فى الواقع ، وتلك التجربة ترتكز - أساسا - إلى الرؤية التى تمكن الكاتبة من الوعى / الإدراك للواقع . وإدراك هذا الواقع يأتى على مستويين : مستوى النظرية ، ومستوى الممارسة (بتحويل الفكر إلى واقع) .

ومن ثم فتجربة الكاتبة لا تكتمل - باعتمادها على التجربة والواقع فحسب - دون معالجة ذاتية تعطيها خصوصيتها المتفردة التى تمكن الأديبة من تغذية الواقع بالخيال ، كما تمكنها من تشكيل واقع فنى جديد فى إطار الرؤية والواقع المادى معا .

فتشكيل صورة الرجل فى أدب القاصات يأتى - إذن - محكوما بأبعاد ثلاثة : " الرؤية ، الواقع ، الذات " حيث " الذات " تكون متأثرة بدورها - على رؤية الكاتبة (أو تصورها) للرجل فى الواقع / الفن .

وتبدو هذه الرؤية عبر ثلاثة محاور / اتجاهات ، من شأنها أن تعكس موقف الكاتبة من الرجل (**) " الاتجاه الأول يتراوح موقف كاتباته بين الرضا والتمرد السلبى أو المضمر تجاه شخص "السيد" لكنه تمرد لايصل إلى أعتاب الثورة المعلنة ، أو الرفض الصريح (***) . أما الاتجاه الثانى فموقف كاتباته يتجاوز مرحلة التمرد

(*) أنظر موقف كاتبات "الاتجاه "' ِن" فى هذا الفصل .

(**) أنظر شرح هذه الاتجاهات ،ثلاثة . فى مدخل هذه الدراسة .

(***) تبدو صورة السيد لدى كاتبات الاتجاه الأول فى قصص : جاذبية صدقى ، صوفى عبد الله ، نجيبة العسال ، اليفة رفعت .

إلى مرحلة الرفض الصريح أو المعلن ، بالفعل أو القول . ويتسم موقفهن بالصراع ضد الرجل أو النظام الاجتماعى بصفة عامة . لكنهن لا يرسمن صورة بديلة للواقع أو الرجل تحطم الأنموزج القائم ، وتحقق البديل فى نمط مغاير لما هوسائد (*) والاتجاه الثالث (**) يخلو موقف كاتباته من الصراع . بل يتبنين رؤية محايدة ، وقد يرسمن شكلا جديدا للعلاقة بين الجنسين أى يحاولن خلق صورة بديلة للنموذج التقليدى للرجل .

وموقف الكاتبة من الرجل / السيد - بصفة عامة - يتأثر بتجربة الكاتبة الذاتية مع الرجل ، وبرؤيتها / منظورها إلى دور الرجل وطبيعته فى الواقع .

وتبعا لتغير "صورة الذات" عن كاتبات الاتجاه الأول ، تتغير ملامح صورة "الرجل السيد" ، وصورة الذات "لديهن تتأثر بموقع الكاتبات عبر منحنى تطور الواقع فى مصر ، ونمثل لهذا التطور بموقع المرأة / الكاتبة فى ثلاثينات هذا القرن ، ثم موقعها فى الفترة التالية لثورة يوليو (١٩٥٢) ، وإذا كانت هاتان الفترتان تمثلان صعودا وتقدما فى مسيرة المرأة المصرية ، إلا أن الفترة التالية لثورة يوليو (١٩٥٢) شهدت تحولا جذريا فى واقع المرأة المصرية (***) حيث أصبح هناك إقبال على تطوير هذه المرأة على كافة المستويات . فى حين أن فترة الثلاثينات شهدت بدايات افتتاح الجامعة المصرية (****) لالتحاق الفتيات بمختلف كلياتها .

(*) تبدو صورة السيد لدى كاتبات الاتجاه الثانى فى قصص : "سكينة فؤاد" ، اقبال بركة ، حنيفة فتحى ، نعمات البحيرى ، زينب رشدى ، منى رجب .

(**) أمثال : لطيفة الزيات ، اعتدال عثمان ، سناء البيسى ، سلوى بكر ، سهام بيومى .

(***) فى أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢ نص الدستور ولأول مرة عام ١٩٥٦ على منح المرأة المصرية حقوقا سياسية أسوة بالرجل ، ثم أصبح هناك اقبال على تعليم الفتاة بعد مجانية التعليم . وتراوحت الزيادة العشرية فى مجموع المتعلمات ما بين ١٥٠٪ ، ٣٦٢٪ ما بين عامى ١٩٢٧ ، ١٩٦٠ وكانت أول بادرة تعيين وزيرة الشئون الاجتماعية (١٩٦٢) (انظر محمد عوض : المرأة والتقدم للخلف) .

(****) فى عام (١٩٢٨) بدأ التحاق المرأة بالجامعة المصرية (التحقت ٥ فتيات بكلية الطب ، ٨ بكلية العلوم ، ٤ بكلية الآداب) ، وفى عام (١٩٣٠) التحقت فتاة واحدة بكلية الحقوق ، فى عام (١٩٣١) التحقت فتاة واحدة بكلية التجارة وهكذا استمر التدفق لمسيرة تعليم الفتيات فى ازدياد مهم ..

وهكذا ، فالمراحل التى تطورت فيها "صورة الذات" ليست منفصلة تماما ، فبذور التطور لم تزدهر سوى فى الخمسينات ، أما فترة الثلاثينات - ورغم بداية التحاق المرأة / الكاتبة بالجامعة المصرية - فقد كانت بمثابة المقدمة والنبت ، لذا ظلت "الذات" فى تلك الفترة أسيرة أيديولوجيا الفكر السائد ، عن دور المرأة / الرجل فى المجتمع وانبنى على هذا تبنى الكاتبات لفكر الرجال / الكتاب فى تلك الفترة .. مما أثر سلبا على صورة الرجل السيد فقد ظلت أسيرة " هذا الذات" المسجون فى الدائرة التقليدية ، والتى تحدد بدورها أنماط الرجل / النساء فى قوالب تقليدية ثابتة - تفصل بين الرجل والمرأة ، وتنظر إليهم من منظور ثنائى ، يستمر فى تبرير هيمنة الرجل وتوريث الشكل الهرمى داخل الأسرة .

ونمثل لذلك بظاهرة اختفاء الرجل السيد المتسلط فى كتابات : ابنة الشاطىء (*) ، "سهير القلماوى (**) ، جميلة العلايلى (***) وهى كتابات قصصية نشرت ابتداء من الثلاثينات والأربعينات) ، فى حين أنها بدأت تظهر فى كتابات : "صوفى عبد الله" ، جاذبية صدقى ، "نجيبة العسال" ، ألفية رفعت" ، سعاد حلمى ، إحسان كمال (وهى كتابات قصصية نشرت ابتداء من فترة الخمسينات إلى ما بعدها ..) .

فصورة الرجل فى كتابات : "ابنة الشاطىء ، سهير القلماوى ، جميلة العلايلى (الثلاثينات) امتداد لصورته فى كتابات الكتاب الرجال ، والقضية المستشارة فى تلك القصص قضية رجل يعانى صراعا تقليديا بين العاطفة والواجب (****) وليست قضية

(*) فى قصصها المنشورة فى الدوريات ابتداء من عام ١٩٣٤ حتى عام ١٩٣٩ (انظر مصادر هذه الدراسة بالجزء الثانى) .

(**) فى مجموعتها القصصية المنشورة عام ١٩٣٥ ، وعنوانها أحاديث جدتى .

(***) فى قصصها المنشورة ابتداء من عام ١٩٣٦ حتى عام ١٩٤٢ (أو مع صدور أول مجموعاتها القصصية بعنوان : الراعية ، عام ١٩٤٢ (انظر مصادر هذه الدراسة) .

(****) انظر تفصيل مضى كتابات المرأة فى سياق فكر وكتابات الرجال بمدخل هذه الدراسة .

امرأة تعانى قهر / تسلط الرجل عليها .. فى حين أن كتابات فترة الخمسينات (جاذبية صدقى صوفى عبد الله ...) تعكس ملامح متباينة "لصورة الرجل ، والقضية المستثارة فى قصص هؤلاء هى قضية امرأة - بالدرجة الأولى - قبل أن تكون قضية أو مشكلة رجل .

إن اختفاء "صورة الرجل السيد فى باكورة الإنتاج القصصى النسائى يؤكد مقولتنا بتبنى كاتبات تلك الفترة فكر الكتاب / الرجل ، حيث لاقضية ذاتية تعانى منها نساء تلك الفترة إزاء الرجال ، فى مقابل رضاهن عن تلك الأدوار الاجتماعية المرسومة مسبقا عن أدوار الرجال / النساء ، فى المجتمع .

أما الكتابات القصصية النسائية فى فترة الخمسينات والستينات ، فهى الكتابات التى ظهرت فيها أنماط صورة الرجل السيد "، وهذا فى حد ذاته يعكس تمثلا جديدا للواقع (من قبل المرأة / الكاتبة) وبزوغ صورة أكثر تطورا للذات النسائى فى تلك الفترة .

****

وصورة الرجل (السيد) عند كاتبات "الاتجاه الأول" فى فترة ما بعد الخمسينات ، تعكس تطورا واضحا فى صورة الذات الأنثوى (للكاتبات) فى فترة الثلاثينات (السابقة لها) وذلك بدأ من خلال "سيطرة" الضمير النسائى "على مستوى القص ، فى مقابل خفوت صوت الرجل (كشخصية رئيسية ، أو راوى) (*) . وهذا فى حد ذاته يعكس تجاوز "الذات الأنثوى مرحلة" فقدان الذات" أو تماهيها فى الآخر (الكاتبات فى فترة الثلاثينات) إلى مرحلة الوعى بفقدان الذات ، بالإغراق فى "الأنا" (النرجسى) كرغبة ضمنية فى تحديد موقع "الذات" الواقع المحيط .

(*) انظر الصفحات القادمة من هذه الدراسة (الجزء الثانى ، فصل اللغة والتشكيل الفنى) .

ومن ثم فصورة الرجل فى قصص هؤلاء الكاتبات تبدو فى إطار مهمش ، لا نراه إلا من خلال قراءة فجوات / رد فعل المرأة / البطلة (فى النص) ، وقراءة ما يعكسه موقف المرأة (البطلة / الكاتبة) من الواقع بصفة عامة ، ومن الرجل بصفة خاصة . ودلالة ذلك كله على موقع الرجل من / فى عالم المرأة .

وكأن قراءتنا "لصورة الرجل السيد" لاتتضح . فى كتابات هؤلاء الكاتبات - إلا بقرأتنا موقف المرأة / الكاتبة من تسلط / سيطرة الرجل عليها .

١ - موقف كاتبات الاتجاه الأول :

يتراوح موقف المرأة / البطلة عند كاتبات "الاتجاه الأول" - فى كتابات فترة ما بعد الخمسينات - بين الرضا بتسلط الرجل وممارسته للعنف ، كأحد أشكال القهر - لارتباط العنف بالرغبة الجنسية فى وعيها - وبين التمرد المضمر على المتسلط ، حيث يظل التمرد كامنا داخل الذات ولا يتعداها بالقول أو السلوك ، أما علاقتها بالرجل فتتراوح ، بين شعار "أنا امرأة أذن أنا مقهورة" (٩) - حيث تقف المرأة عند حد الجنس ولا تتجاوزه - أو بمعنى آخر تصبح ذاتها متماهية بقيم السيد ، حيث تقتنع بدونيتها فى مقابل تفوقة ، فتتقبل مكانتها ، وتتبنى نظرته إليها فى اختصار كيانها كله فى جسدها - وبين اعتقادها لوهمين :

"الوهم الأول" : اعتقادها أن أمنها منحة من الرجل .

"الوهم الثانى" : اعتقادها أن حريتها مرهونه بالرجل (٩) .

ويستند هذان الوهمان : " إلى وهم أن الرجل يفوق المرأة قوة وحرية وتحكما فى مصيرة ومراد هذا الوهم غياب الوعى بالبعد التاريخى الذى ينطوى على واقع اجتماعى قاهر لكل من الرجل والمرأة على حد سواء" (٩) .

وتمثل المرأة عند "جاذبية صدقى" ، ، وأليفة رفعت" تمثل المرأة للشعار القائل "أنا : امرأة إذن أنا مقهورة "ومع ذلك نجد لديهن شكوى من وضع المرأة فى مجتمع تسوده القيم الرجولية ، ومنها تصور الرجل أن المرأة أداة لمتعه ليس إلا .

بينما تتمرد المرأة عند "صوفى عبد الله ، نجيبة العسال ، إحسان كمال ، سعاد حلمى "على الوضع الدونى للمرأة ولكنها تقبل ، عن غير وعى سلطة الرجل ، أو السلطة الأبوية كأساس لوجودها فى المجتمع ولعلاقتها بالرجل .

إن الوعى بموقف الكاتبة هنا يعد مقدمه لفهم صورة الرجل - فى ضوء تنويعاتها المختلفة - وذلك الموقف قد يتطور مع الزمن (لنفس الكاتبة) ، لكنه يختلف من كاتبه إلى أخرى ، ولا يرتبط بالجيل ، أو بالفترة الزمنية ، التى قد تجمع بين عدد من الكاتبات المختلفى المواقف والاتجاهات تجاه الذات وتجاه الرجل والمجتمع أيضا . هكذا يطرح تطور الوعى بالذات إمكانية تطور الوعى بالآخر وبالعالم .

وموقف جاذبية صدقى "تجاه الرجل يتطور مع تطور وعى البطلة بذاتها . حيث تتمثل جميع بطلات الكاتبة شخصيتها ؛ فنجدهن جميعا - مهما اختلفت صورتهن - يعبرن عن رؤية واحدة تجاه الرجل ، رؤية مستمدة من منظور المرأة الشعبية المحكومة بالتراث الشعبى ، وبالذات المثل القائل "ظل راجل ولاظل حيطه" . حيث يبدو الرجل قيمة فى حد ذاته : "خير منها هو والله ، ألف مرة ! آه لو يعلمون كم هو ... رائع وكفى [١٠] وهو فى الوقت نفسه محور لوجود المرأة ، تدور حوله من غير مجاوزه : "صوته فى البيت بالدنيا ! فقط يعيش ... عزها وتاج رأسها" [١١] ، "أقولها ونصف - إله هو ؟ .. استغفر الله - إنما الإله واحد للكون أما هذا الرجل فإلهى أنا [١٢] .

فذات البطلة هنا فى القصص : "صلاة الزين ، ليلة بيضا ، حب النسا ، الولد ، أنت قاس ، دقت الأجراس ، فطار نصف الليل ، فى قلب الرجال " - محكومة بقيم الرجل ، لدرة الاقتناع بدونيتها تجاه الرجل فتعتقد جازمه بتفوقه ، وبالتالى بسيطرته عليها ، وتبعيتها له ، فتوقن أنها كائن قاصر ، جاهل ، ثرثار : "لم وضعنى الله سبحانه إذن داخل ذلك الرأس الجميل المتأنق المتعطر البديع ، الذى يشبه اللؤلؤة الفارغة ! .... يارب لم خلقتنى ، ثم جعلت قسمتى جمجمة أمرأة " [١٣] كما أنها تتلذذ بقسوته وجوره عليها بل تحس بسعادة :"مدبولى .. كان معبود النساء يهوين بطشه وجبروته . ويذبن صبابة فى نظراته الفاجرة ... كل لطمة على خد احداهن كعود من الحطب يخز النار المتأججة يزيدها اضطراما" [١٤] .

إن أمان العلاقة الزوجية المقبول لديها لايكون مع ندية المرأة للرجل ، بل بعلو قامة الرجل على المرأة : "عشنا أنا وزوجتى فى أمان . أنا قصير القامة ، وهى أقصر منى . أنا مسالم ، وهى مسالمة أكثر منى ، رجائى الهامس عندها أمر ... تصغى لى مطرقة كأنها كلمات تأتيها من "عل" (١٥) وسعادة الزوجة لاتكتمل إلا مع قسوة الزوج وعنفه : " صوته ! فيه نبرة السيد . ياهنا ياهنا! ... إنها تريده أن يكون .. سيدها ! والسيد معناه ... الزوج !" (١٦) .

لكن الرضا بهذا الشكل من العلاقة لا يستمر ، فمع تطور الزمن يتغير وعي المرأة بذاتها ، ومعه يتغير موقفها تجاه الآخر (الرجل) ، لكن تمردها هذا لا يبدو على السطح بل يظل كامنا ولا يصل إلى حد الثورة أو الرغبة العلنية فى التغيير ، فبينما يفور الباطن ويحتج يظل الظاهر محافظا على التقاليد ، ولاتجنى المرأة المتمردة فى القصه (حبيبها ، أنا سوداء ، وبعنف أيضا ماتت) سوى الصراع الذى يقودها إلى المرض فالخيانة (حبيبها) ، أو إلى الانتحار (بعنف أيضا ماتت) وأخيرا الإعدام بيد الرجل (أنا سوداء) . والكاتبة بهذا تؤكد ضمنيا على الحصار الذى لامناص منه سوى خضوع المرأة داخل القوالب المحددة لها .

هكذا يبدو الرجل السيد – فى عالم جاذبية صدقى – هو الأنموذج ، فلا شىء يعيبه سوى جيبه – كما يقول المثل الشعبى – يكفيه أنه رجل "فحل .. عملاق .. بل جبل متحرك .. كتلة سخية من البشر ضغطها الله على هيئة رجل .. إذا ضحك فهو الرعد .. " (١٧) لكن "مدبولى" فى؛ صلاة الزين" بقامته المديدة وكيانه الفحل ، لا يتورع أن يستغل زوجاته الأربع ، "وقيل : باعهن . يعملن ويعدن بالكسب إليه . وقد تجرأ شيخ وسأل لم يخرجن ويتكسبن يا مدبولى .. فضرب المنضدة وصاح : "كيفى ومزاجى ! .. صنف النسا صنف لئيم ! أكسر أنفه وارهق بدنه بالعمل ، يأمن الرجل مناشرة .. آه أسالونى أنا" (١٩) .

ومع ذلك يظل "مدبولى" معبود النساء" فالأمهات لم يتشاء من منه ، ولا أجفلن من تاريخه الحافل .. ماله اسم النبى حارسه .. رجل تمام – طول وعرض وفتوه !" (٢٠) .

فقيمة الرجل السيد - عند بطلة الكاتبة - مستمدة من ممارسته العنف الجسدى معها ، كأحد أشكال القهر لأن ذلك العنف مرتبط - لديها - بالرغبة الجنسية ، فلا يعنى البطلة - عند جاذبية صدقى - أن يستغلها الرجل اقتصاديا . كما فى قصص (الولد - صلاة الزين - رنين الكأس - فى قلب الرجال) فقط يعنيها أن تحقق أنوثتها من خلال علاقة بدائية مع رجل يحسها بأنوثتها من خلال العنف ، وهذا يبدو واضحا فى قصة "حب النسا" حيث المرأة تهوى هذا الرجل الذى" ينهال عليها بقبضته تاره وبكفيه تارة أخرى صفعا ولكما" [٢٠] بل وتقفز على ظهر رجل حاول انقاذها من يديه كالنمره ، وتعمل بحذائها ضربا على أم رأسه وهى تصيح وترتمى على الرجل الملقى "توسد رأسه صدرها ، وتقبل وجهه وشعره .. ولم يبق إلا أن تلعق جروحه!" [٢١] .

والرجل عند - جاذبية - يستمد مكانته (السيادة) من خلال علاقته التسلطية بالمرأة ، حيث إن شعوره بالقوة كامن فى أنه سيد إنسان ما ، وبالتالى فهو تابع لها بطريقة غير شعورية ، فهو فى قصة " أنت قاس " يقول لزوجته مرارا أنها تستطيع أن تترك البيت فى أى يوم ، وأنه سيكون سعيدا ، وفى اللحظة التى أبدت شجاعة بترك المنزل ، نجده" استنجد مستميتا بكل خشخشة كانت فى صدرة منذ أسبوع " [٢٢] وكأن سعاله المرضى رجاء غير وا ع بأن تبقى ، وبقيت ثم استأنفا اللعبة من جديد (سلوكه القديم) فى مقابل استكانتها أو ثورتها الخائفة لذا فهى - دائما - تميل إلى تصديقه .. وهكذا .

لكن الرضا بهذا الأنموذج المتسلط من الرجل لا يستمر مع تطور الزمن ، أو مع تطور إحساس المرأة بذاتها فنجدها فى - "حبيبها" ، "وبعنف أيضا ماتت" - تعرب عن ثورتها مرة باستبدال هذا الزوج بالارتماء فى حب رجل آخر ، "ولكنها لن تخونه إطلاقا .. ستغمض عينيها وهى فى أحضانه وتتخيله .. حبيبها " [٢٣] وهكذا تصل الزوجة إلى قمة التناقض بين الواجب والعاطفة . لكنها لاتستطيع طويلا - فى قصة" وبعنف أيضاً ماتت" - الاستمرار فى هذا التناقض فيثور جسدها حيث يتحول إلى جثه هامدة تستجيب لأول طبيب يحاول انقاذها ، وحينما تندفع نحوه ولا يستجيب تهرب بالانتحار . هكذا يبدو تمرد المرأة على الأسوار التى اقيمت حولها .. لايجدى مهما فعلت .

قد تبدو سمات المازوشيه **masochism** (فى المرأة البطلة فى قصص "جاذبية صدقى" نظرا لأنها تهوى ممارسة الأنوثة مع رجل يملك زمام الأمور ، ويمارس معها العنف الجسدى - كأحد أشكال القهر المحببه إلى نفسها - لأنه مرتبط بالرغبة الجنسية لديها - وهذا واضح فى عدد من القصص مثل (صلاة الزين ، ليله بيضا ، حب النسا ، الولد ، فى قلب الرجال ، قطار نصف الليل ، دقت الاجراس ، أنت قاس ...) .

وفى المقابل لاتبدو سمات "السادية (**sadism**) على معظم الرجال - قد يكون هذا يرجع إلى عدم اهتمام الكاتبة فى وصف ما يعتمل فى داخل نفس الرجل قدر اهتمامها بالمرأة - فالرجل لا يصرح علنياً أو ضمنيا عن سعادته إزاء قهره للمرأة سوى فى قليل من القصص مثل : صلاة الزين ، الليل طويل" .

"فمدبولى" فى "صلاة الزين" يجيب على استنكار شيخ إزاء تشغيله واستغلاله زوجاته قائلا : "كيفى ومزاجى " والزوج فى "الليل طويل" يمعن فى إزلال زوجته باحتقارها وباضطهاد ابناءه بحجة اصلاح اخلاقهم - حقا لا يعترف بشكل ما عن سعادته إزاء قهره لجميع أفراد أسرته فالابنة تموت والأم تجن - لكنه فجأة يتغير - ودون توضيح من المؤلفة - حيث نجده" فى أحد المرات ندت عنه صيحة فرح واندفع إلى الخارج وغاب برهه ، عاد بعدها متأبطا ذراع امرأة (٢٤) وينقلب سلوكه من شخص متسلط إلى عبد يسير فى ركاب هذه المرأة الجديدة ، "ينحنى أمامها .. ينظر بوله .. يتأنق صار كالقرد الممسوخ بعد وقار .." (٢٥) .

فالزوج - فى الليل الطويل - يبدو من سلوكه المتحول من رجل "سادى (*) إلى رجل" ماسوشى" (*) ، أو بمعنى آخر ، أصبح - "سادوماسوشى (**Sadomasochism**) ، حيث كان يجد لذة فى إحداث الألم ثم وجدها فى استقباله للألم ، فهو "يتعامل مع

(*) "الساديه" فى الأصل عدوان قبل أن تكون جنسا "والمازوشية" معاناة مادية وجسدية ومعنوية قبل أن تكون تلذذا جسديا بالألم ، والمازوشية المعنوية هى وضعية الرضوخ والاستسلام للمهانة (التسليم بالضعف الذاتى وبسطوة السادى : انظر ص ٩٠ مصطفى حجازى - سيكولوجية الإنسان المقهور") .

المرأة التى يحبها كما يتعامل الطفل مع أبيه" إنه لا يعرف فى علاقته بها إلا واحدا من أثنين : إما أن يخضعها ، وأما أن تخضعه - إما أن يؤلمها أو تؤلمه" (٢٦) .

أما موقف "أليفه رفعت" من الرجل نجده مرتبطا بهويتها كأنثى مقهورة تعجز عن تحقيق المتعة فى اللقاء مع الرجل ، حيث يتم الجنس "فى غيبة العلاقة الإنسانيه عن المرأة وهذا النفى معادل للموت لأنه نفى للحياة وتعبر المؤلفة عن التمرد على هذا الوضع ، بيد أن تمردها يظل حبيس النفس ، أى أنه يتم على المستوى النفسى فقط ولا يتجاوزه إلى حيز الوجود بمعنى الثورة على الواقع ، ومحاولة تغييره" (٢٧) .

ولذا يصبح الجسد - عند الكاتبة - يمثل عجزا ، وقفصا ، والأب ، والزوج ، يقفا عليه بمثابة الحارس ، ولايكون أمام المرأة - فى قصص : "ليل الشتاء الطويل ، منظر بعيد لمئذنه ، من يكون الرجل ، عناقيد العنب ، الشرف" - سوى احتمالين : القهر الجنسى فى إطار الأسرة أو الموت حيث أنه رمز الاستسلام . ويتحول الرجل إلى رمز من رموز القهر ، يثير الزعر فى نفس الابنه المعده للزواج :؛ مش عايزة سماعين يلمسنى - حايموتنى ياخواتى" (٢٨) .. "قسما لن اتزوج ولن تمسنى يد الرجل الوحشية" (٢٩) .

ومع استبعاد الرجل الكائن فى الواقع ، يصبح عالم الكاتبة خاليا من الرجال ، عالما تنطلق فيه الرغبات المكبوته فى اللاوعى ، ويمتزج فيه الخيال بالواقع ، وغلب عليه الرمز والأسطورة "(٣٠) ويحل الشذوذ - فى قصص : صديقتى - الحدوته - عالمى المجهول - حبيبى الذى كان "كدلالة على افتقاد الرجولة المثلى فى الواقع ، والالتقاء لايكون إلا مع رموزها : "الحية" فى قصة "عالمى المجهول" ، "والببغاء" فى "حبيبتى الذى كان " وعندما سألت المرأة الحية ذات يوم " من الطبيعى أن تكونى رجلا مادمت تصرين على مطارحتى الغرام - أجابتها الحية : أنما الجمال الكامل فى المرأة فاستسلمى لى اذيقك سعاده لاتخطر لك ببال ؛ (٣١) ، كما تبتعد المرأة عن الزوج فى "صديقتى ، و "الحدوته" لتمارس الجنس مع امرأة أخرى .

ولذا تأتى صورة الرجل فى قصص : "هذه ليلتى ، الحدوته ، من يكون الرجل ، ليل الشتاء الطويل" فى إطار الاستنكار ! ؛ ذلك أن المناخ الذى تنمو فيه البنت فى

القرية يشعرها فى كل لحظة أن أنوثتها عار .. وكل هؤلاء النسوة اللائى يحطن بها – من داية ، ماشطة ، بلانه – الخ" – يخدمن أغراض الرجل ، حيث يعذبنها منذ الطفولة ليستمتع هو ، وعندما تساءلت "بهية" عن سبب إجراء هذا الجرح لها – فى عملية الختان : "ليه دبحتونى وانتم بتحبونى؟ " كان الجواب : "علشان الرجال يازينة البنات يجروا وراكى ولا أنت سائلة ، ولما تتجوزى إذا جوزك غاب ما تعرفى العذاب" (٣٢) وفى صمت تقول بهية : من ساعتها نبت فى نفسى شوكة تخزنى متسائلة ؟ " من يكون الرجل .. من يكون الرجل " (٣٣) .

ومنذ هذا اليوم يتحول الرجل – فى أعماقها – إلى رمز يشير إلى شىء مجهول له معنى الرهبة ودون أن تعى تسعى إلى اكتشاف هذا الشىء المجهول فى الظلمة ، فتسير لترى " من أعماق الظلمة عينين تبرقان .. ثم شعرت به على جسدى طويلا رشيقا أملس – أنساب حتى لا مس جرحى .. شعرت برعشة مبرحة الألم فصرخت" (٣٤) .

والعلاقة الجنسية مع الزوج بدل أن تكون وسيلة للمتعة المتبادلة ، تتحول إلى فعل سيادة له على جسدها من خلال إثبات قوة الذكورة ، بينما يتبدل الشعور عند المرأة إلى ألم واشمئزاز – على عكس تلك اللذة التى كانت تستشعرها المرأة عند " جاذبية صدقى " – فمنذ "تلك الليلة ... تبدل شعور الألم إلى ذلك الاشمئزاز الذى يصيبها من عبث الأيدى الخشنة فى ثنايا جسدها .. ولكنها رضخت طاعة للزوج؛ (٣٥) .

وفى قصة "منظر بعيد لمئذنه " تحلم الزوجة أن تستمتع فى لقاءها الجسدى مع الزوج .."تمنت لو أن زوجها أحس بالرغبة المشتعلة فى نفسها ، لأن يستمر معها مدة أطول . ولكنها كانت خجولة .. كل ما تحتاجه هو حركة زائدة ، وبعدها ستصل إلى الارتواء النفسى والجسدى ، وأنه لو تحقق ذلك مرة ، فسوف يعرفان فيما بينهما كيف يعيدانها – ولكن فى كل مرة كان ترجوه متهدجة أن يستمر ، يسرع فى حركته كما لو كان يقصد حرمانها ، وينهى الاتصال فجأة " (٣٦) .

إن ازدحام عالم "أليفة رفعت" بالنساء المقهورات لا يتيح للرجل الفرصة كى يعبر عن نفسه ، فنيا أو موضوعيا قدر ما يحاول التعبير عن أحلام وأحزان وتجارب محبطة للنساء ، مع الواقع ومع الرجل ، وهذا يؤثر أيضا على كيف الصدق فى رسم صورة الرجل السيد .

هكذا تكشف كل من "جاذبية صدقى" ، و"أليفة رفعت" عن خلفية ثقافية – اجتماعية – نفسية محافظة وبقدر ما تبدى "جاذبية" اتساقها مع الرجل ، ومع الواقع الاجتماعى ، تبرز "أليفه رفعت" تمردها ، وعدم اتساقها النفسى مع الرجل والواقع . لكنهما يظلان يعبران عن شخصياتهما فى محيط الأسرة فقط .

ويتراوح موقف كل من : "صوفى عبد الله ، "نجيبة العسال" ، "إحسان كمال" "سعاد حلمى" بين الاعتقاد بأن الحرية مرهونة بالرجل ، وأن الآمان منحة من الرجل .

فالحرية عند "إحسان كمال" ، "وسعاد حلمى" و "صوفى عبد الله" (فى "فوق الموج " مرهونة بوجود الرجل فى عالم المرأة ، فهو القارب الوحيد الذى به تصل إلى شاطىء الحياة وهو الفاعل ، والقوام ، ودورها الذى تعيه هى – يكمن فى الانتظار : "يخيل إلى أننى خلقت فى هذه الدنيا خصيصا كى أنتظر .. حياتى كلها ضاعت فى الانتظار" [٣٧] لكن هذا المنتظر ، قلما يمنحها ما تريد ، " كانت تظنه سلطان زمانه .. على شاربه يقف الصقر .. وعلى ظهر يده وشم أسد يحمل فى يده سيفا مسلولا .. وبكل الرهبة دخلت بيته .. ولكنها خالت نفسها دخلت الجنه .. جنه لم تدم لها إلا دقائق .. ومن أول دقيقة وجدت نفسها العشبة الهزيلة فى ظل السنديانة" [٣٨] وبينما تكتفى المرأة – عند احسان كمال – بملكيتها للسجن فى "سجن أملكه " ، وتكتفى بالانتظار فى "انتظار" نجدها"عند" سعاد حلمى "تتمرد من خلال جسدها : "صرت أعجب لنفورى للمسات زوجى برغم استسلامى لها ، ولعدم تجاوبى مع رغباته .. لم أسمح لخلجه منها تطفوا إلى السطح . إنما احتفظت بها سرا يؤرقنى" [٣٩] .

وتتحول الحرية - فى وجود الرجل بجوارها - إلى وهم مستحيل تحقيقه ، إلا بموت هذا الرجل ، حينئذ فقد تستطيع أن تكون هى "فوق الموج" حيث كل شىء مر ذاب معه ، كانت تحس دائما أنها "تغوص إلى أسفل .." بإصرار كلما أرتقى " يكبس على نفسها " .. حالها هى دائما فى هبوط .. هبوط يوازى به صعوده " (٤٠) .

ويتحول إطار العلاقة الزوجية إلى إطار علاقة ملكية يملك فيها الزوج الزوجة : "وقت الزوجة ملك لزوجها ، ومنزلها فإذا استغلت هذا الوقت فى عمل ما يعود أجره لصاحب الوقت الأصلى ، مالك السيارة ، مثلا ، له حق إيرادها عندما يشغلها تاكسى " (٤٨) : هكذا يفاجىء الخطيب خطيبته فى "سطر مغلوط" لإحسان كمال" ، لذا تتردد وتخاف من الارتباط به .

وتحت شعار الحب ، يفرض الزوج شروطه : "ياسهام .. الأنثى أنثى ، الرجل رجل .. لاعمل لك فى الخارج بعد اليوم .. أننى رجل غيور .. لا أريد زيارات ولا نوادى" (٤٢) .

إن صورة الرجل هنا - مرة أخرى - غائبة من واقع القصة ، لكنها حاضرة فى وعى البطلة ، نستجمع ملامحها من خلال حواره المتقطع ، وفعله لايبدو إلا من خلال رد فعل المرأة ، أو وقع هذا الفعل وتأثيره على كيانها ، وهو مازال كيانا مغلقا ، وبطل لا نراه إلا من خلال خطاب المرأة .

وتقع المرأة عند "نجيبه العسال" فى الحصى والجبل" ، "حارسة الحب" ، وعند " صوفى عبد الله" (طاهرة ، الواجهة الصماء ، السياج ، وحارت فيه عيناها ، أربعة رجال وفتاة) أسيرة وهم اعتقاد أن الأمان منحة من الرجل فنجدها تتحمل صنوف العذاب وتعيش مع زوج " ضحك عليها حتى استولى على كل ما تملك من حلى ادخرته من عملها الطويل .. عرقها .. شقاها .. ! وما أن جاء على آخره حتى أصبحت عبئا عليه ! يضربها يوميا لتحضر له نقودا" (٤٣) لا يأخذها - فقط - ليعيش بها ، بل ليتزوج بأخرى .

وفى قصة طاهرة (صوفى عبد اللّه) نجد الشيخ يحكم بيته فى حزم ، وكان يجب أن يستشيرها ، لكنها " كانت تبدى أنه لا رأى لها ، وأن الرأى كله رأيه ، وتختم دائما بأنها امرأة ، وأن النساء ناقصات عقل ودين" (٤٤) ، "وكأنها تود بكلامها أن تستمد الأمان من رضاه "فقد أطمأنت كرامته وكبرياءه إلى هذه الصيانه" (٤٥) ، وحتى تغدو زوجة صالحة .. رأت هى ألا تطيعه فحسب بل يجب أن تكون كشخصه أيضا "(٤٦) وفى "الحصى والجبل" "تجتهد"نفيسه" الفلاحة الأخيرة أن تتقرب من عم ابنها "السيد الثرى" ، لكنه بنفيها ينفيها قرابته لها ، حينئذ فقط أحست أن جبلا يقف على اكتافها .

والرباط الإنسانى بين الرجل والمرأة – فى هذه القصص – يأخذ منحنى العنف والعدوانية عوضا عن الحب ، منحنى علاقة "سادية" (*) حيث لا يحس الرجل فيها بقوته إلا من خلال التحقيق من ضعف المرأة ، ولايستقر له توازن إلا فى ديمومة هذه المرأة معه : "لقد رفعته إلى ذرى عالية .. وحتى هذه اللحظة لم يكن يعتقد أنه يستمد وجوده منها وأنه بدونها لا يساوى شيئا" (٤٧) وهذا ما يسمية " إيريك فروم ؛ بالنزعة التسلطية (*) "الميكانزم الأول للهروب ودمج النفس فى شخص آخر خارج النفس للحصول على القوة ذلك أن شعوره بالقوة كامن فى أنه سيد إنسان ما . وقد تكون هذه تبعيه لا شعورية للعبد .

هكذا تتحول العلاقة بين الرجل والمرأة إلى علاقة سيد بعبد.. إلى علاقة صيد وقنص ، وسطوة كما فى " وحارت فيه عيناها " حيث يتحول الازواج الثلاثة الذين ارتبطت بهم لفترة إلى "ازواج مصونون" مهذبون .. فى نظرة كل منهم يكمن صياد .. متربص للإنقاض فى اللحظة المواتية " (٤٨)، عملاق ، سجان مرعب أصابها بذعر مميت"(٤٩)، ترك طعم العلقم على ثغرها من لثماته المنهومة .. وأما المحاكم أتهمها بأحط الأعمال"(٤٩) .

(**) النزعة التسلطية : أنظر "إيريك فروم" كتاب : الخوف من الحرية ص "١١٧".

٢ - والموقف الثانى للكاتبات

نجده يتجاوز مرحلة الرضا ، والتمرد ، إلى مرحلة ، الفعل والثورة ، بهدف التغيير. وهى مرحلة يتخللها صراع ، والمقصود بالصراع - هنا هو الدخول فى علاقة جدلية (Dialectic) مع الرجل ، ومع الواقع الاجتماعى ، بهدف التحرير الحقيقى ، الذى يتجاوز مرحلة النصوص ، إلى مرحلة الوعى بالواقع .

وموقف الكاتبه يبدو - هنا من خلال الرفض لما هو قائم ، حيث إزداد الوعى بالذات ، بالقيد ، وبالقسمة الثنائية القائمة بينها والرجل ، ومن ثم ينبغى التعبير عن الرغبة فى استعادة هذه الذات المفقودة ، بأشكال مختلفة : تارة بشكل عدم الإذعان للرجل (حنيفة فتحى) ، وتارة أخرى بشكل الرفض للآنموذج الثنائى المتمثل فى - سلوكيات الرجل والمرأة معا (زينب رشدى) ، وللرجل المتسلط بصفة عامة (منى رجب ، سكينة فؤاد) ، وللرجل التقليدى بصفة خاصة (اقبال بركة) ، وأخيراً بشكل الغبن (عند نعمات البحيرى) حيث يصل القهر الموجه ضد المرأة - من قبل الرجل ، والمجتمع ، والأسرة والواقع المتردى إلى قمته .

ففى قصة "أحبك ولكن: "لحنيفة فتحى" ، تجرؤ الزوجة على مخالفة الزوج ، وترسل المقال الذى حذرها الزوج من إرساله ، مهدداً إياها بالطلاق - معتقدة أنها تستطيع مثلها مثل الرجل ، التعبير والتحدث فى كل موضوع ، لكنها - بسرعان ما ترتد وتتراجع عن شجاعتها إلى امرأة تقليدية : "وغرقت فى مقعدى . أنتظر مصيرى الذى يحدده زوجى"(٥٠).

وهنا يبدو انقسام المرأة أو ازدواجيتها فى مقابل انقسام الزوج ، فكلاهما يحمل - فى داخله المعنى وضده ، فهو يزعم الإيمان بحرية المرأة ، وفي الوقت نفسه ، يهددها إذا استخدمت هذه الحرية ، وهى تزعم - أمام نفسها - تخلصها من وهم القيد ، وتجاوزها مرحلة الانتظار إلى مرحلة الفعل ، لكنها بسرعان ما ترتد إلى صياغة تقليدية .. للمرأة فتتبنى اعتقاد ووهم المرأة التقليدية .

فازدواجية الرجل المرحلية – هنا – ليست الحبل الذى يشنق إمكانات التغيير ، بقدر ما يقف – أمام التغيير الاجتماعى – تبنى المرأة لعقيدة تبعيتها وقصورها أمام الرجل .

إن الوعى بوجود هذه "الثنائية" (فى الشخصية الواحدة ، وبين الرجل والمرأة) مدخل إلى النضج الفكرى ، فالأبيض الخالص والأسود الخالص ليسا من الفن ، كما أنها ليسا من الحياة .. وفى إطار هذا الوعى ثم رفضة كواقع قائم فى الشارع ، وفى المنزل ، وفى جوهر العلاقات الإنسانية تدور مجموعة " يحدث أحيانا" لزينب رشدى " لتكشف عن سلبيات البيروقراطية (فى قصة إدارة حكومية) ، وعن تناقض الواقع الاجتماعى الذى أذن للمرأة بالتعليم والعمل ، لكنه مازال يريد أن يعاملها كما لو كانت لم تتعلم ، ولم تعمل ، (الشيطان ثالثهما ، يحدث أحيانا) ، فالمرأة – هنا – لا تنجو من مأساة القيود حتى تقع فى مأساة الفوضى ، وتظل تتساءل "مين الصح والغلط .. مين الحرام والحلال" [٥١] .

والرجل يظل نمطا تحتشد فيه كل الثنائيات : (نموذج بشرى ، والمسلم) "فعبد المجيد الطوبجى " على سبيل المثال : "سلبته الحياة ابنه وزوجته لكنه غلبها فى وقفته خلف سياج القضاء لله وحده ، ومع ذلك فهو متساهل فى الدين إلى حد يسمح له كثيرا بأن يغالط مصلحة الضرائب" [٥٢] والثنائية تعد أساسا للبناء الفنى فى قصص"زينب رشدى" ، حيث تستمر هذه المقارنة ، بين "عبد المجيد الطوبجى" ، ووالد "الراوية" ، بين الراوية المصرية المتحفظة ، فى مقابل "كيتى" الفتاة اليونانية المنطلقة (فى الشيطان ثالثهما) ، بين بشاعة الإحساس بالسقوط عند المرأة ، فى مقابل عدم المبالاة عند الرجل (يحدث أحيانا) .

والتعبير عن الرفض – عند كل من "منى رجب" ، بسكينة فؤاد" – قد يأتى ضمنيا ، وقد يأتى بشكل صريح ، ففى قصة" بدونك سوف أحيا" لمنى رجب " يبدو هذا الموقف من خلال زوجة تجد فى نفسها قوة على رفض الارتباط بزوج جديد ، تلمح فيه بوادر سطوة ، ذلك أن زوجها الأول ، استطاع "أن ينمى فيها تلك القوة السحرية الفائقة ..

شيد داخلها متاريس المقاومة ، وحصون الدفاع عن كيانها .. إهاناته لها ، واستعذابه تحقير شأنها أمام أصدقائها وجيرانها ، جعلها تحس بأنه يغتال متعمدا حجمها الحقيقى" (٥٣) .

والرفض – فى حد ذاته – مرحلة وسط ، إنه بمثابة رد الفعل ، والحرية فعل ، وليست رد فعل والتحرر لا يكون إلا من خلال إقامة علاقة جدلية (Dialectic) مع هذا القيد ذلك أن "الحرية الحقيقية تقتضى وجود هذا الآخر حتى يمكن استشعارها ، وتقضى أيضا وجود موقف جدلى بين "الأنا" والآخر" ، ويأتى الاعتراف بهذا الآخر "بمحض إرادته" (٥٤) .

ورفض "سكينة فؤاد" يكون – ضمنيا – لشكل العلاقة القائمة بين الرجل والمرأة حيث يختصر الرجل وجود المرأة كله فى جانب واحد منه فحسب ، مستلبا إياها إلى مجرد أداة يقتنيها الزوج ، : "هوايته نزول المزادات والعودة بأندر ما فيها .. نزل بيتنا ودفع انضممت إلى المقتنيات .. أصبحت ملامحنا واحدة .. الملكية أفسدت كل شىء . خمد الصدق وبردت حرارة الأشياء" (٥٥) .

ويكون رفض القهر – عند كل من "سكينه فؤاد ، واقبال بركة " – من خلال هدم أسطورة الرجل ، بأثبات تفوق المرأة عليه جسديا (سرقة فى مقلب زباله) ، وعقليا (الحب بعد الحرب ، "اثنان فى عرض النهر" و "عرفت لماذا تركته" : لإقبال بركة لماذا تركته" أو بالتخلى عنه وتركه يغرق بعيدا ، على الشاطىء الآخر ، . فرعون يغرق من جديد) كرمز يشير إلى المسافة الكائنة التى أصبحت تفصل بين الزوجين حيث يتحول إلى صيغة آليه للانسان :"زوجى يمارسنى بفن كما يمارس كل أشيائه التى لا أعرفها .. جثتى تغادر السرير .. تفرغ ما فى جوفها .. الصمت كائن حى يسكن أعماقنا" (٥٦) .. ويتسائل الزوج فى "قصة الحب بعد الحرب" : "أنا الذى أحكم .. أو هى ... ؟! تقسم اللعبة وتعطى نفسها دور "شهرزاد" وتلبسنى ثياب الملك .. كفه كبيرة يغلق فمى ويشد ذراعى .. ملعونة هذه المرأة .. فى الليل بلطية .. وفى النهار .. ياالله .. ألف رجل ورجل " (٥٧) .

إن التهديد بالنقص أو العجز الجسدى ، هو أول معاول الهدم التى توجهها المرأة المقهورة فى قلب كيان الرجل المتسلط ، حيث تحشره فى وضعية مأزقية – بعد أن أنست منه ضعفا – وتستلب مظاهر قوته فى ميدان يدعى الرجل فيه التفوق والسيطرة – فليس أسهل على المرأة من الابتزاز كنوع من استنزاف الرجل : "أو قعته فى الشباك الزواج للمرة الألف .. بعد أن وقع فى شباك عرف أنها عيون لا يملؤها إلا الفلوس ، أو قطعة صيغة ترضيها وتسكتها ..."ولكن فات الزمن – فـمن زمن ترك المعلم القتال .. وخبأ صك الملكية – ونقع جسمه فى الـعز حتى نفش وانتفخ .. وأصبح نصيب جسمه الأعلى فوق جسـمه الأسـفل شقاء وعذاب .. لم يعد صالحا لشىء .. ضحكت الولية وأعطته ظهرها .." (٥٩) .

هكذا لم يعد للرجل التقليدى مكان فى قلب المرأة – عند "اقبال بركة" (أثنان فى عرض النهر) فمعه تسقط دفة الحياة ، ويفلت العمر ، حيث الخطأ كامن فى كلماته : وما حاجتك لتعليم التجديف .. أم أنك لا تتقين فى قدراتى" (٦٠) فقد دهمه المرض فجأة . وعجزت هى على إدارة الدفه ، فسقط الاثنان فى قاع النهر .. الآن – هى – لاتعرف الندم لو ابتعد عنها ، (وعرفت لماذا تركته) ، فمعه سيتأخر قطار العمر ، لأن كل شىء يسير عدا هو مازال واقفا لا يبرح مكانه القديم .

وموقف نعمات البحيرى "يبدو من خلال موقفها من العالم ، والذى يتمثل فى مقولتها : " عندما أصعد إلى البنايات العالية .. أنظر إلى العالم والأشجار العارية من أوراقها" أطل على العالم .. ، أنشب فيه مقولتى : لن أقبلك حتى تتغير أو تغير منى" (٦١) فالكاتبة غير متجانسة مع العالم (لن أقبلك) . كجسم غـريب منفصل تتعامل معه بعنف (أنشب فيه مقولتى) ، بل تصر على تجاوز الواقع ، ونفيه تماما من داخلها برغبتها فى الصعود إلى البنايات العالية حيث ترى الفراغ من معالم الجمال والخير (الأشجار العارية من أوراقها) .

فالرفض هنا وصل إلى درجة الغبن والمقاطعة ، حيث استشرى القبح فى المكان وسطرت القيم الاستهلاكية وما يتبعها من سقوط الانسان ، وتردى للقيم ، وتشوية للعلاقات الانسانية ، فيسود العداء فى مقابل الحب ، وتتحول المرأة إلى سلعة ، يتم

بيعها لمن يدفع أكثر؛ قردا ذا جلباب أبيض .. تزوج الكثيرات قبلى .. كلهن متن بعد الزواج ، ولم ينجبن .. الموت يتنكر فى زيه الأبيض؛ (٦٢) .

وهكذا يتم بيع المصرية لرجال النفط ، بعقد زواج يشبه عقد البيع ("العنكبوت" ، ثلاثة أيام من زمن الخسارة) ، تستلب فيه قيمة المرأة – كإنسان ، فى علاقتها بهذا الرجل ، حيث يمتلكها بعد اختزال كيانها – ضمن حدود جسدها . لا من خلال رضى أو توافق : "كان بدينا قصيرا ذكرنى بباب الحمام فى بيتنا القديم .. نزع البدين عن جسمى غلالته ، وقضم تفاحة جميلة متماسكة ، وكأنه يدرب نفسه على سرعة الركض فوق الأجسام المتماسكة" (٦٣) .

ومع سيطرة القيم الاستهلاكية ، تسود علاقات الاستغلال ، ويستحيل الحب – إلى سلعة يبيعها الرجل للمرأة مقابل النقود : "تداعبنى يداه وكلماته .. سرت يداه فى خصلات شعرى .. بسرى خدر لذيذ فى نفسى ... ركضت إلى الحجرة .. أفتح حافظتى وآتى بالنقود" (٦٤) .

٣ – وتبدى كاتبات الاتجاه الثالث :

موقفا حياديا أو موضوعيا. "تجاه الرجل السيد" – يبدو من خلال عدم تصديرهن الصراع كملمح قائم فى العلاقة بينهن والرجل وذلك لنمو وعيهن التاريخى بوضع المرأة ، وواقع العلاقة بينها والرجل ، ثم محاولتهن طرح رؤيه مستقبلية من خلال خلقهن بدائل للعلاقات المحبطة فى شكل محاولات شتى – تسعى إلى تحرير الذات – تبدأ من البحث عن الذات ، حتى تصل إلى استعادتها ، أو محاولة اكتشافها .

وأهم كاتبات هذه الاتجاه : "لطيفة الزيات" ، "زينب صادق" ، وفيه خيرى" ، "اعتدال عثمان ، سهام بيومى" بسناء البيسى" ، "سلوى بكر" .

وتستعيد "لطيفة الزيات" الذات المفقوده" فى مجموعتها" الشيخوخة" ، بالكشف عن المسكوت عنه ، والمكبوت فى الوعى ، ومادام المسكوت عنه قد طغا على السطح ووعته الذات ، فإن الحل يصبح ميسورا لتجاوز الاخفاق الخاص والعام .

ويتم التجاوز على "المستوى الخاص" حين تتخلص "الراوية" من الزيف ، ومن الكبح للرغبات الأصيلة ، فتطلق صراخ الصبية المكبوته داخلها ، حينئذ تستطيع "المرأة / الراوية" الناضجة التعبير عن مشاعر لم تجرؤ الصبيه على التعبير عنها آنذاك (قصة البدايات) فتسمح الآن لكيانها أن يشع ويزغرد بتشوقات الصبيه المكتومه التى لم تعد مكتومه عندئذ تكون قد وصلت ما نقطع بمعنى إدراكها لضرورة تحقيق التكامل الفكرى والنفسى والحسى وعندئذ فقط يتم تجاوز الإخفاق على المستوى العام أى على مستوى فقصور إرادة الفعل عن تحقيق ما يجول بالفكر .

وبتجاوز الراوية "مرحلة الانفصال بين الفكر والشعور" تتجاوز مرحلة الصراع لتصل إلى التصالح مع الذات وقد أدركت المعنى الحقيقى لطبيعة الصراع مع الآخر والهدف منه الذى لا يتأتى فى النهاية إنما يتحقق أثناء عملية الصراع لا عند نهايته : "المهم هو الرحلة ، وليس ما تتمخض عنه الرحلة ، مواصلة الإنسان للسعى وليس ما تتمخض عنه السعى ما من واحة خضراء فى مكان ما أوزمان ما يتوصل إليها الإنسان يلمح الإنسان الواحة الخضراء ويعيشها وهو يسعى الرحلة هى الواحة الخضراء" (٦٥) .

وتجاوز الصراع الذاتى لايحدث (أيضا) إلا بتجاوز الوهم المتمثل فى : اعتبار الرجل محورا يرتهن به تحقيق الآمان والحرية للمرأة ومن ثم فالإيمان يتفوق حيث نجد سطوة "الرجل السيد" تنهار فى مقابل الإيمان بعلاقة قوامها الندية لا قوامها التنازل من طرف والتعالى من الطرف الآخر ، وذلك أنه تيقن لها أنه "لا قرار للتنازل وتنازل صغير يسلم الإنسان إلى تنازل أكبر" (٦٦) .

فالإقرار بالمسئولية – هنا – كائن فى الوعى ، بأن الذات شريكة مع :الآخر" فى قهره لها : "أقرت بأنها لم تصرخ فى زوجها لأنها استحالت بدورها إلى أكنوية تلعب نفس اللعبة وتلتزم بنفس قواعد اللعبة وأن زوجها أفضل لأنه لا يتظاهر بغير ما يفعل" (٦٦) "الرغبة فى امتلاك" الآخر"تستوى والرغبة فى أن يمتلكنا "الآخر" والوضعان وجهان لنفس العمله" (٦٧) .

وتتجاوز "زينب صادق" مرحلة الصراع "مع الآخر" بتجاوزها مفاهيم الملكة (أو التملك) الملتصقة بمعنى الحب فى مقابل تحقيق وحدة نفسية وجسدية مع "الآخر" قوامها الغاء "الثنائية" القائمة فى الفكر التقليدى والتى تفصل بين "الذات" والموضوع ، بين الحس والشعور ، بين العقل والجسد (*) .

ويبدو رفض "زينب صادق"للرجل السيد" من خلال إبراز التناقضات الكامنة فى شخصه ، وإظهاره فى مأزق وجودى (حيث) يعانى غربته كإنسان يعيش على "المفصلة" بين بابى القديم والحديث ، فيعيش الواقع كمشوه حرب يحمل آثار المعركة ويتحرك بعشوائية .

فالدكتور ع (فى قصة مخاوف الدكتور ع) يبقى سجين ذاته ، يدرك عزلته فى هذا المكان / الزمان ورغم حصوله على الدكتوراه ، إلا أنه يحس أنه ضائع ، لأنه يعيش فى زمن اختفت فيه المميزات للرجل ، سأله الطبيب أى شىء يتعبه أكثر ، قال : النساء ، فضل أن يتزوج من فتاة ريفية مطيعة ، لكنه تركها فى القرية ، ولم يأخذها معه إلى العاصمة .

والعاصمة والمدينة ضاقتا به فيهما تتجسد مخاوفه ، وتختفى ذاته ورجولته" المكان الوحيد الذى يشعر فيه برجولته ... وتختفى فيه مخاوفه .. فى قريته - هناك يرتدى الجلباب ، وينادونه بالسيد" (٦٨) ، وكأن لقب دكتور لاينطبق عليه ، فى مقابل إحساسه بالتطابق مع ذاته حين ينادونه بالسيد .

ويتفق موقف "سناء البيسى" مع "زينب صادق" فى عدم تصدير الصراع كموقف تقليدى من الواقع ، فى مقابل رسم تلك العلاقة الجدلية القائمة بين كل منهما والحياة . وكأن الإنسان امتداد للبيئة والواقع ، وفى إحدهما تبدو ملامح "الآخر ، وفى سياق هذه المنظومة من العلاقات نلمح . أيضا . أن الشكل امتداد للمضمون ، وأن ملامح الرجل

(*) انظر التفصيل لهذه المفاهيم فى فصل "صورة الرجل الحبيب" بالجزء الأول .

امـتـداد لملامح المرأة ، وحـتى تكتـمل دائرة العـلاقـات ، فـلا بد أن يكـون الرجل امتدادا لتلك السلسة من العلاقات ، أو بمعنى آخر أن تفكك القيم فى المجتمع يؤدى إلى تفكك بنية الشخصية (رجل أو امرأة) يعبر عنهم مضمون وشكل يتسمان بنفس الصفات .

هذا التجـانس ، وتلك الوحدة ، بين الشكل والمضـمـون ، ملمح يوحى بالتـجـانس والوحدة بين الرجل والمرأة فى قصص "سناء البيسى" حيث ينوب الانقسام بينـهـمـا ليعبرا فى النهاية عن قضية فردية تحسم بحل وتومض بشكل جديد من العلاقات فى مقابل التخلص من الصورة القديمة للسيد بالقضاء عليه رمزيا أو معنويا باسقاط صورته القديمة من الذات .

ففى قصة "رائحة الوردة" يتداعى خيال المرأة العجوز كى يعرى عنف الذكوره ، من خلال سرد علاقتها بزوجها : "كان يقولى قومى أقفلى الباب وشنبه يغطى كل وجهى .. عمـره ما كان حنـين . ومات ولا ولد ولابنت . عمره ضاع .. قطفنى وهد حيلى الله يرحـمـه" (٦٩) وكأن أرتباط الذكوره بالعنف يؤدى إلى كراهية المرأة ونفورها ، الذى يؤدى إلى العقم للطرفين ، هذا يعنى – رمزيا – اندثار نمط هذا الرجل – ومعنويا يعنى – انتهاء هذا الشكل من العلاقات التقليدية بين الجنسين .

وبطريقة "اللوحة الزيتية" تنقل لنا "سناء البيسى" صورة من صور "السيد" كنمط إنسانى يجسد . لدى الكاتبة . ملمحا يكشف عن التناقض والزيف : "فوق مقاعد لها سلطة وجاه وسطوة وثروة وسلطان إلا أنهم لا يستحون مذلون مهانون أمام جسد يتموج ... فما أن تسيطر موسيقى الغاب .. تفاجأ بعنف أولئك الأوغاد وقد نسوا الزوجة والبيت والعيال .. وعادوا إلى بلاهة طبيعتهم البكر ، قرودا عابثة ، كثيفة الشعر ، بأفواه لاهثة ، وصدور متهدجة وعواء جوعى" (٧٠) .

وكأن الكاتبة هنا تتوجه بطريقة غير مباشرة لحل الصراع القائم بينها و "الآخر" (الرجل) بتقديم الصورة المرفوضة (الوجه القبيح) لهذا السيد كهدف ضمنى يسعى إلى أسقاط صورته من الوعى .

وإذا كان الرجل السيد يسقط في "رائحة الوردة" بالموت فإنه في " العصمة في يدها" يسقط كمكانة بحيلة من الزوجة . حين تكشفه أمام أهله هو والخادمة ، التي استأجرتها لتلك المهمة لضبتهما في فراش الزوجية . وكانت عقوبة الزوجة . لردع الزوج – هو أنتقال العصمة لتكون في يدها ليتحول الشكل الجديد للعلاقة : تسألة وهي خرجة "هل تريد شيئا . يهمس بخشوع "سلامتك!؟" .

هكذا يسقط الرجل السيد في قصص "بسناء البيسي – في شر أعماله – وهي صورة غير مباشرة للصراع الكائن وإن اختفى إلا أنه يعرب عن ملامحه في شكل درامي .. ساخر ، يظهر موقف الكاتبة من هذا النمط ، دون أن يجمدها في حلبته كصراع قائم بذاته .

وتستبعد "وفيه خيرى" أنموذج هذا الرجل من حياتها ، بعدم الزواج ، وذلك في قصتي : "بلا زواج" ، "خطوط رقيقة" ، حيث تستبدله بتحقيق طموح فردي ، يكون على حساب تحقيق حياة إنسانية خاصة بها ، وتوظف اهتمام الرجل – بها كأنثى – للوصول إلى أعلى مكانه اجتماعية ، قد يمثل هذا الموقف ، نمطا من ردود الفعل – للذات التي لم تتخلص تماما من الصراع – لكنه في قصة "بلا زواج" يستبعد القائم في انتظار اللقاء بآخر لقاء يكون أكثر إنسانية ومشاركة ، فإذا ما تم هذا اللقاء ، تستقيم الحياة .

ويتم هذا اللقاء في قصة "أكثر من شيء" من خلال "علاقة صداقة .. صداقة بعيدة عن كل قيد .. عن كلا مناله حياته المستقلة .. ومع ذلك فهناك شيء يؤلف بيننا" (٧١) وفي إطار هذه العلاقة يعبر الرجل عن مفاهيمه للحرية كفكرة غريبة قد تتلائم مع مجتمع آخر غير مجتمعنا ، فيصر على الترحال ، وتصر هي على التعلق بوجوده .

إن رفض الاستسلام لقيم الخضوع المترتبة على النظرة التقليدية للمرأة ، لا يعني رفض الكيان الاجتماعي الأساسي الذي يتمثل في الأسرة " (٧٢) بل تكون الانطلاقة ، والهدف من الأسرة ، وإليها ، كنقطة ارتكاز .

هكذا تتطور محاولة الخروج ، إلى رغبة . غير أصيلة فى الانفلات من الداخل ، لكن الخارج مازال يمثل – عند بعض الكاتبات آمثال "سهام بيومى" ، و"اعتدال عثمان" – عالما مليئا بالقوة والعنف والمطاردة ، ويتحقق تجسيد الكاتبة لهذه المفاهيم ، والأفكار عن طريق الحلم الكابوسى ، أو الفانتازيا ، فى بعض الأحيان ، ويتمثل فى أحيان أخرى ، بواسطة تقديم شخصيات تظهر أحساسها بهذا الواقع .

تقدم "سهام بيومى" تجربة الخروج من الأسر ، ومواجهة القوى المختلفة ، المختلفة ، التى تنكر عليها الحياة ، من خلال تركيز ينصب على رسم ملامح تخرج على الصفات النسوية العتيقة ، صفات الرقة والحلاوة والنعومة فى جانبها السلبى لترتاد صفات الشجاعة ، ونضج الشخصية المستقلة ، وتحقيق الذات المتكاملة ، وطرح المسلمات للتساؤل عن تحيزات البطولة الوهمية المقصورة على الذكور ، فهناك دعائم راسخة قائمة فى الواقع عن تقسيم أيدى للعمل بين الجنسين : (الخيل والليل ، الحائل ، النبته ، القاع الملحى) ، للذكور الحقل والميدان والسيف والفعل وإصدار الأمر وللإناث ، البيت ، والمطبخ وتقديم وسائد الحنان .

ويكمن البديل فى هذا "الفارس الملثم" ، الذى يخرج بالفتاة من الغرف المغلقة ، ومن البوابة العالية حيث القفص لا ينغلق على المرأة وحدها ، فهناك أيضا الرجل نجده فى – التداعيات القديمة . أسير التحيزات البالية عن المرأة وتجاربها العاطفية فى الماضى ، وينتمى موقفه إلى السلطة الممثله فى الحارس ، والمخبر .

إن "سهام بيومى" لاتجرؤ على تدمير القفص ، فقط تقدم وسيلة الخروج منه ، من خلال رفض هذا التقسيم فى العمل الذى يظلم المرأة فى المحل الأول ، والرجل فى المحل الثانى ، حيث يسجنه – هو الآخر – فى نماذج تقليدية للمرأة والرجل فالقفص ، والبوابة ، والغرف المغلقة .. كلها رموز إلى قيود معنوية ، تتمثل فى العادات والتقاليد ، الموروثة تاريخيا واجتماعيا .

وتجربة الخروج عند "اعتدال عثمان " لا تتمثل فى فعل الكتابة فحسب ، بل فى البحث الدائم عن الملاذ المطلق المتسامى ، هذا البحث الدائم إلى المطلق هو الذى يعطى البحث معناه النهائى ، هو الذى تتم به رحلة الخروج ، "فالبحث الصوفى" من غير هذا

الملاذ الأخير يصبح دائريا (كما فى الجزء الأكبر من نصوص المجموعة : الوقفة ، البحث ، الخروج) حيث "نجد الوقفة ثم البحث ثم الخروج ثم العودة إلى الوقفة على مستوى آخر وبداية البحث من جديد ، وهكذا فإنه ليس ثمة خروج حقيقى ، المطلق المنشود إذن ليس قائما من هذه النصوص ، ربما وجدنا المقابل له ، أو البديل له فى أمرين مترادفين : الأول هو الفن ، والثانى الأقرب إلى الملاذ المطلق هو الأب المفقود ، على المستوى السيكولوجى ، والدلالى ، هذا البديل هو الذى يفسر ويضيف ذلك الفقدان للملاذ ." (٧٣) .

و "مارد" فى قصة"بحر العشق والعتيق ، هو البديل للأب الأسطورى :"أسمر فارع ذو جرم هائل حضوره كثيف بعيد المنال ، صخرة نائية ، يخيم على المكان كله كسحابة داكنة ظليلة .. وهو بسندياته كم نما عليها الشوق .. ورائحته تذكرها برائحة أبيها الفاخرة" (٧٤) .

و"مارد" – أيضا – هو الزوج ، والملمح البدائى للرجولة :"وطوءه خانق ، جيشانه مروعذب" ، بين يديه تجتمع كل إمارات وسلطة القهر الاجتماعى والذكورى على الجميع :"عالمى كله رجال ، أمر ونهى وتحصيل ديون – مضاعفة الثروة والمنافحة عن الأرث التليد" (٧٥) تعلم كيف يخضع المرأة ، منذ نصحه والده حين قال :؛الرجال ، ياولدى ، يهدون الجبال والنساء تهد الرجال" (٧٥) .

لكنها – زوجته – تفتح القبو ، فينكشف السر ، ويأتى البوليس ، ويهرب "مارد" ، يرسل من حين إلى آخر رسالة ليقول :"إنه موجود ، حى لكنه لايعود" .

ويكون سقوط "مارد" على يد"زوجته" درجة من درجات رد فعل المرأة إزاء القهر التاريخى :"غضب أهوج يتملكنى ، تتفجر فى تواريخ القهر والإذعان ، إنكسار أمى واستسلامها ، انكشاف عورتى على المرايا دون اختيار ، ذل المرأة المسربلة بالسواد المدموغة بالطاعة ..(٧٦) .

وبسقوط "مارد" (الملاذ – ذيل الأب الأسطورى) تسقط الزوجة" فى فتحة الفراغ الواسعة ، وفى بئر الحزن : "الرجل اختفى .. فى قلبى جرح بوسع الكون – دوامة أحزان يلوب فيها العمر" (٧٧) .

هكذا تعرى – تجربة الخروج عند الكاتبة " اعتدال عثمان" والتى تتمثل فى فعل الكتابة ، حيث يكشف البحث أنه لا يوجد ثمة خروج حقيقى ، فبعد مرحلة الوقفة والتى تلاها البحث ثم الخروج ، تبين أنه لامفر من العودة إلى الوقفة على مستوى آخر وبداية البحث من جديد ، وهكذا فإنه ليس ثمه خروج حقيقى ، بل هو دائما خروج من "فى عطش البحر " ، خروج " فى عطش السؤال "و"دهشة البحر " فالملاذ إذن يجب أن يكون شامخا ومطلقا متساميا لكننا نجده غائبا عن معنى الشموخ والإطلاق ، وغائبا عن هذه النصوص الإبداعية . ويكون بحث الكاتبة عن هذا المطلق ، النهائى بمثابة بحثا صوفيا ، ومن غير هذا الملاذ الأخير ، يصبح بحثا دائريا .

أما موضوعية "سلوى بكر" فى موقفها من الرجل . فتبدو من خلال تجاوزها هذا الصراع إلى منطقة أخرى تخفف من وطأة الفصل النوعى بين الجنسين – حيث تتبنى قضية الإنسان العادى فى صراعه مع قوى القهر والاحباط وسلوى بكر – بهذا – تلغى تناقض الجنس من خلال رفضها قضية المرأة منعزلة عن قضية الرجل

والمجتمع ككل – فهى لا تقدم لنا بطولة الملاحم والعساكر والفحول ، بل بطولة الجموع العريضة من الغلابة والمهمشين ، مؤمنة بأن "إمكانية تغيير هذا الواقع وخرق أقنعته والثورة على آلياته سيأتى حتما من أفراد الشرائح المقهورة والمغلوبة والمهمشة بما فى ذلك النساء (٧٨) .

بهذا ترتفع "سلوى بكر" فوق مشاكل جنسها المحدودة ، وسيطرة التجربة الرومانسية الأولى فى حياة الفتاة المصرية .. دونما تفرقة جنسية بين ذكر وأنثى " (٧٩) من خلال طرح هذه القضايا فى سياق اجتماعى وسياسى مما يسمح لنا بالتعرف بوضوح على موقف الكاتبة من قضايا اجتماعية وسياسية عديدة .

فجميع الشخصيات التى تقدمها الكاتبة يجمع بينها نقاط التقاء عديدة ، خاصة وأن معظمها – بطموحاته ورغباته وحنينه – ينتمى إلى عامة الناس – وهؤلاء توحد بينهم الأحلام الناقصة الصغيرة التى تكبر ، وانتظار القليل الذى لايتجاوز ملاء البطون الفارغة– فالكاتبة إذن تكسر قشرة حياة الطبقة المتوسطة ، وتنزل إلى منطقة الحوارى والحضيض من خلال الاقتراب الحميم معها .

وما يصدق على الطبقات الحاكمة والمحكومة ينسحب أيضا على الجنس الحاكم ، والمحكوم ، حيث هناك تحديد وتوزيع للأدوار بين الرجل والمرأة فى هذا الوسط . بشكل متكامل جدليا من خلال تناقضه . فالدفاع ضد وضعية القهر التى يرزح تحتها الإنسان الكادح يكون من خلال تعزيز وتضخيم مكانة الرجل ، بعد أن تحمل المرأة كل المهانة وتتحول إلى المعبرة عن العجز والقصور" (٨٠) .

فالرجل فى قصتى :"كيد الرجال" ، "والخصبة والجديدة" له وضع متميز على المرأة بحكم وجوده فى وسط الامتيازات فيه للذكور ، فنجده يتزوج بأكثر من امرأة ، ثم بجمع بينهم فى بيت واحد (كيد الرجال) ، "يزعم أنه قادر على أنجاب عشيرة بأكملها وأنه سليم معافى"(٨١) رغم أنه لا ذكورة فيه – بحكم عدم انجابه – لكن هذه الامتيازات لم تنج هذا الذكر من أن تهزمه النسوة ، فالحدوتة مؤداها أن كيد النساء أشد وأنكى من كيد الرجال ، فرغم اكتشافه لكيد زوجتيه له ، إلا أنه لا يسلم من كيد الزوجة الثالثة .. حيث تقتله وترثه! .

وفى قصة "إحدى وثلاثون شجرة" يسخر الرجل ليكون أداة قمع ، حيث يمارس هذه الصفة بحكم موضعه . كرجل بوليس ، ومدير عمل ، كأخ أكبر .

وتتمثل "كريمة فهمى" القهر الموجود فى كل مكان ، فى شكل صداع مزمن ، والتهاب فى المصران الغليظ وزيادة فى الوزن ، وأخيرا فى عدم التفكير فى الزواج : "كيف أتزوج يوما ، وانجب أطفالا يعيشون فى المدينة دون أن يروا زهرة .. ثم أن الذين تقدموا للزواج منى ، لم يروقوا لى على الاطلاق ، ربما بسبب أننى كنت أرغب فى شاب يختلف تماما عن كل الرجال الذين صادفتهم ، فتى يحب هذه المدينة مثلى"(٨٢) .

ويتمثل هذا القمع فى شكل حجر على تصرفات "كريمة" ،"فالمدير" يمنعها من تلوين مكتبها – بدل اللون الرمادى إلى أحمر ، كما يستفزه منها عدم ارتدائها لحمالة صدر "ربما اعتبره سابقة خطيرة فى الشركة لا يمكن السكوت عليها"(٨٣) . كما أن رجل البوليس منعها حق الانتخاب ، أما أخوها الضابط ، فبحكم وضعه يمنعها حرية الرأى والتصرف الفردى : "ألا تكفين عن الرعونة ، وتلزمين الصمت أبداً ، والله إن لسانك يستحق القطع"(٨٤) .

وينتهى الحال بأن تقطع "كريمة" لسانها بيدها :"لاتخش يالسانى العزيز ، قطعة صغيرة من اللحم ثم تنتهى ألامك كلها إلى الأبد ، وتذكرت عملية ختانى ، فقلت : لابأس" (٨٥) .. بهذا تكتمل دوائر القهر لتجهز على الحياة . حياة المرأة البسيطة لتسقط ويسقط معها حياة الجموع المنتمين إلى طبقتها ، لتسقط ويكون سقوطها شرخا فى جدار القبح والزيف الذى يحاصر طبقتها .. ويحاصرنا فى شكل تشوه وعطب ..

****

"هوامش صورة الرجل السيد"

(١) عفيفى فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ٢٣ .

(٢) إيريك فروم : الانسان بين الجوهر والمظهر ، ص ٥٧ .

(٣) Suzan Gubar: The blank page, Issuas in, writing and Sexual differarence ; edited by Elizabeth Abel, p. 73-75

(٤) - Kate Milette : Sexual Politics, P 23-25

(٥) Hester Eisenstein : Contemborary Feminist Thought, P.5.

(٦) إيريك فروم : الخوف من الحرية ،ص ١٢٠ .

(٧) زكريا إبراهيم : مشكلة البنية ، ص ١٩٨ .

(٨) إيريك فروم : الخوف من الحرية ، ص ١٢١ .

(٩) أنظر : د. منى أبو سنه : تحقيق الذات فى أدب المرأة ، معهد جوته الألمانى ص ٦٦ .

(١٠) جاذبية صدقى : عندما دقت الأجراس ، مجموعة أنت قاس ، ص ٢٩ .

(١١) جاذبية صدقى : الولد ، مجموعة الليل طويل ، ص ١٨ .

(١٢) جاذبية صدقى : أنت قاس ، مجموعة أنت قاس ، ص ١٠ .

(١٣) نفسه ص ١٢ .

(١٤) جاذبية صدقى : صلاة الزين ، مجموعة مملكه الله ، ١٧٣ - ١٧٥ .

(١٥) جاذبية صدقى : قطار نصف الليل ، مجموعة أنت قاس، ص ٨٣ .

(١٦) جاذبية صدقى : ليلة بيضا ، مجموعة "ليلة بيضا" ، ص ٨ .

(١٧) جاذبية صدقى : حب النسا . مجموعة الليل طويل ، ص ٧١ .

(١٨) جاذبية صدقى : صلاة الزين ، مجموعة مملكة الله ، ص ١٧٥ .

(١٩) نفسه ، ص ١٧٨ .

(٢٠) جاذبية صدقى : حب النسا . مجموعة الليل طويل ، ص ٧٣ .

(٢١) جاذبية صدقى : حب النسا . مجموعة الليل طويل ، ص ٧٤ .

(٢٢) جاذبية صدقى : أنت قاس ، مجموعة أنت قاس ، ص ٢٣ .

(٢٣) جاذبية صدقى : حبيبها ، مجموعة شفتاه ، ص ١٠٨ .

(٢٤) جاذبية صدقى : حب النسا . مجموعة الليل طويل ، ص ١٣٧ .

(٢٥) نفسه ، ص ١٣٨ - ١٤٠ .
(٢٦) د . نوال السعداوى : الرجل والجنس ، ص ١١٢ .
(٢٧) د . منى أبو سـنة : تحقيق الذات فى أدب المرأة ، ص ، ٦٧ .
(٢٨) أليفه رفعت : الشرف ، مجموعة من يكون الرجل ، ١١٩ .
(٢٩) أليفه رفعت : الحدوته مجموعة من يكون الرجل ، ص ٩٦ .
(٣٠) د . منى أبو سنة : تحقيق الذات فى أدب المرأة ، ص ، ٦٧ .
(٣١) أليفه رفعت : عالمى المجهول ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٣٢ .
(٣٢) أليفه رفعت : من يكون الرجل ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٠٤ .
(٣٣) نفسه ص ١٠٥ .
(٣٤) نفسه ص ١٠٢ .
(٣٥) أليفه رفعت : ليل الشتاء الطويل ، مجموعة ليل الشتاء الطويل ، ص ٧ - ٨ .
(٣٦) أليفه رفعت : منظر بعيد لمئذنه ، مجموعة ليل الشتاء الطويل ، ص ٥٤ - ٥٥ .
(٣٧) إحسان كمال : انتظار ، مجموعة سجن املكة ، ص ٢٥ .
(٣٨) صوفى عبد الله : فوق الموج ، مجموعة شىء أقوى منها ، ص ٨٠ .
(٣٩) سعاد حلمى : دعنى أحطم قيودى ، مجموعة دعنى لزوجى ، ص ١٤٥ .
(٤٠) صوفى عبد الله : فوق الموج ، مجموعة شىء أقوى منها ، ص ٨٠ .
(٤١) إحسان كمال : سطر مغلوط ، مجموعة سطر مغلوط ، ص ٤٦ .
(٤٢) سعاد حلمى : دعنى أحطم قيودى ، مجموعة دعنى لزوجى ، ص ١٤٢ .
(٤٣) صوفى عبد الله : أربعة رجال وفتاة ، مجموعة أربعة رجال وفتاة ص ٩ .
(٤٤) صوفى عبد الله : طاهرة ، مجموعة كلهن عبوشة ، ص ١١٧ .
(٤٥) نفسه ، ص ١١٧ .
(٤٦) نجيبه العسال : حارسة الحب ، مجموعة وتركت همس السكون ، ص ٨٠ .
(٤٧) صوفى عبد الله : سرها الخاص ، مجموعة شىء أقوى منها ، ص ١٠٢ .
(٤٨) صوفى عبد الله : وحارت فيه عيناها ، مجموعة أربعة رجال وفتاة ، ص ١٢٧ .
(٤٩) نفسه ، ص ١٣٨ .
(٥٠) حنيفة فتحى : احبك ولكن ، مجموعة اسماء أيضاً تبكى ص٣٠ .
(٥١) زينب رشدى : الشيطان ثالثهما ، مجموعة يحدث أحيانا .
(٥٢) زينب رشدى : نموذج بشرى ، مجموعة يحدث أحيانا .
(٥٣) منى رجب : بدونك سوف أحيا ، مجموعة لعبة الاقنعة ص ٦٩ .
(٥٤) د . سامية حافظ : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسى ، جامعة عين شمس .
(٥٥) سكينة فؤاد : فرعون يغرق من جديد ، ملف قضية حب ، ص ١٢ .

(٥٦) نفسه ، ص ١١
(٥٧) سكينة فـؤاد : الحب بعد الحرب ، مجموعة ملف قضية حب ، ص ١٢٥ .
(٥٨) سكينة فـؤاد : سرقة في مقلب زبالة ، دوائر الحب والرعب ، ص ٦٨ .
(٥٩) نفسه ، ص ٨٨ .
(٦٠) إقبال بركة : اثنان في عرض النهر ، مجلة أسرتي ، ١٩٨٦/١٠/١١ .
(٦١) نعمات البحيرى : مجموعة نصف امرأة ، المقدمة .
(٦٢) نعمات البحيرى : العنكبوت ، مجموعة نصف امرأة ، ص ١٠٨ .
(٦٣) نعمات البحيرى : ثلاثة أيام من زمن الخسارة .
(٦٤) نعمات البحيرى : أضواء الظل : مجموعة نصف امرأة ، ص ١٣١ .
(٦٥) د . لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، مجموعة الشيخوخة ص ٩٦ .
(٦٦) د . لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، مجموعة الشيخوخة ص ١٠٣ .
(٦٧) د . لطيفة الزيات : الشيخوخة ، مجموعة الشيخوخة ص ٤٨ .
(٦٨) زينب صـادق : مخاوف الدكتورع ، مجموعة أمنيات على ضوء القمر ، ص ٨١ .
(٦٩) سناء البيسـى : رائحة الوردة ، مجموعة في الهواء الطلق ، ص ٢٥ .
(٧٠) سناء البيسـى : العصمة في يدها ، جريدة الأهرام .
(٧١) وفيه خـيرى : أكثر من شيء مجموعة أكثر من شيء ، ص ٩٩ .
(٧٢) اعتدال عثمـان : ندوة "الفتاة المصرية والكتابة الأدبية ، تضامن المرأة العربية ١٩٨٧/١٠/٣
(٧٣) أدوارد الخـراط : يونس البحر والكتابة عبر النوعية ابداع ، عدد فبراير ١٩٩٠
(٧٤) اعتـدال عثمـان : بحر العشق والعقيق ، مجموعة يونس البحر ، ص ١٠٢ - ١١٣ .
(٧٥) نفسه ، ص ١٣٩ .
(٧٦) نفسه ، ص ١٣٩ - ١٤٠ .
(٧٧) نفسه ، ص ١٤٣ .
(٧٨) د. فريال غـزول : بلاغة الغلابة ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر ، تضامن المرأة العربية ١٩٨٨/١١/٣
(٧٩) د . نهاد صليحـة : أدب المرأة إلى أين ، جريدة الأهرام ١٩٨٧/١٢/٢٤
(٨٠) د . مصطفى حجازى : سيكولوجية الإنسان المقهور ، أنظر ص ٢١٣
(٨١) سلوى بكـر : الخصبة والجدبة ، م . زينات في جنازة الرئيس ، ٤٢
(٨٢) سلوى بكـر : إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء ، م. مقام عطية ، ص ٧٤ - ٧٥ .
(٨٣) نفسه ، ص ٧٧ .
(٨٤) نفسه ، ص ٨١ .
(٨٥) نفسه ، ص ٨٢ .

الفصل الثانى

« صورة الرجل المقهور »

"يلعب هو دور الذكر ، وتلعب هى دور الأنثى ، وهو يلعب دور الذكر لأنها تلعب دور الأنثى وهى تلعب دور الأنثى لأنه يلعب دور الذكر وهو يقوم بدور ذلك النوع من الرجل الذى تعتقد هى أن نوع المرأة ، الذى تقوم بلعب دوره ، لابد وأن تعجب به وهى تقوم بدور ذلك النوع من المرأة ، الذى يعتقد هو أن الرجل الذى يقوم بلعب دوره ، لابد أن يرغب فيه" (١) .

إلى ضرورة مراجعة أفكارنا التقليدية عما هو "طبيعى" بالنسبة للرجال والنساء "فبعد أن جرينا على الاعتقاد بأن من طبيعة الرجل شدة البأس والتفكير المنطقى والخشونة والطموح والعزم ، وأن من طبيعة المرأة التقلب والمقدرة على الحدس والسلبية والانفعال ، تكشفت بحوث "مرجريت ميد" وغيرها من علماء " الانثروبولوجيا" فى أساليب حياة القلة القليلة الباقية فى العالم من القبائل البدائية ، عن إمكانية تعديل أنماطنا الجنسية بل واستئصال شأفتها ، والأمثلة على التنوع الإنسانى جمة فالرجال والنساء يولدون ولديهم امكان الشدة أو اللين ، والعدوانية أو السلبية ، بل "الذكورة " أو "الأنوثة" ولا مناص من تعليمهم أن يكونوا مثل هذا الجنس أو ذاك وهكذا فإن المجتمعات المختلفة تعلم أشياء مختلفة (٢) .

وقياسا على جدلية العلاقة بين الرجل والمرأة ، يمكننا أن نرى الشكل الجدلى للعلاقة بين "السيد" و "العبد أو بين" القاهرة" و "المقهور، بل يمكننا أن نتنبأ باستمرار الشكل الجدلى لتلك العلاقة إذا مالعب الرجل دور السيد أو "القاهر" ويترتب على المرأة حينئذ أن تلعب الدور المقابل ("العبد" ، "المقهور") ، والعكس صحيح : إذا ما لعبت

المرأة دور السيد أو "القاهر" ترتب على الرجل أن يلعب - أيضا الدور المقابل (العبد أو المقهور) .

ومن ثم تصبح هذه الأنماط مجرد أدوار غير ثابتة يتبادلها الناس بأجناسهم المختلفة ، لذا يصبح الحديث عن صورة الرجل "السيد" يستدعى الحديث عن الطرف المقابل في العلاقة ، أو الوجه الآخر لنفس الصورة إنها صورة الجل المقهور ، الطرف السلبى ، والجزء الذى لاينفصل عن الكل (السيد) .

والرجل المقهور "كالرجل "السيد" يعد نتاجا لمجتمع / لتاريخ له ماضى مثقل بالهيمنة الاستعمارية والطبقية ، بل إنه يعد أبنا شرعيا لبنية (أبوية) (*) يتحول هرم السلطة فيها إلى بناء محكم ، ومستويات لانهائية يقمع بمقتضاها كل مستوى المستوى الذى يليه ، وآليات القهر تظل كائنة فى كل مكان : فى البيت ، فى العمل فى الشارع .. تجابهه بأشكالها المتنوعة .

والقهر فى هذا المجتمع . "يمتد كالسرطان من نظام الدولة إلى نظام الأسرة ، من طبقة إلى طبقة ، ومن رجل إلى رجل ، ومن امرأة إلى امرأة ، تتعدد أدوات القهر : فالأب قاهر ، والأم التى قهرت تتحول إلى أداة قهر وهكذا .

والعلاقة بين المقهور والسيد - فى هذا الإطار - علاقة وحدة شبه تكافلية أو بمعنى آخر أنهما يعيشان معا متكافلين ، كل منهما يحتاج الآخر "فالسيد" يظل معتمدا على الشخص الخاضع له (المقهور) والعكس صحيح ، حيث أن كل منهما أصبح لا يستطيع أن يحيادون "الآخر" (**) الأختلاف الوحيد هو أن الشخص السيد / القاهر يظل يأمر ويستغل ، بينما المقهور / العبد يأتمر ويستغل ، وتظل العلاقة بينهما علاقة وحدة إندماج دون تكامل أو دون الحفاظ على فردية كل منهما واستقلاله .

(*) "أبوى" (Patriachal) تعنى بها العائلة الأبوية وهى الامتداد المصغر من المجتمع الأبوى حيث الأب هو المحور الذى تنتظم حوله العائلة بشكلها الطبيعى والوطنى والعلاقة بين الأب وأبنائه وبين الحاكم والمحكوم علاقة هرمية ، فإرادة "الأب" هى إرادة مطلقة ، يتم التعبير عنها فى العائلة والمجتمع بنوع من الإجماع القسرى ، الصامت ، المبنى على الطاعة والقمع"

(لمزيد من التفاصيل أنظر كتاب "البنية الطركية : هشم شرابى) .

(**) أنظر الفصل الخاص "بصور الرجل السيد" .

ومجتمع "المقهور" لاتحكمه إرادة فردية ، ولاتحده حدود سوى حدود القوة ، والقانون فيه لايكون فى خدمة المجتمع بل فى خدمة الوضع القائم وفيه - أيضا - تنعدم علاقة "التكافؤ" لتقوم مكانها علاقة "التشيؤ" (حيث يختل التوازن بين الأفراد لوجود "قاهر" و"مقهور" مما يفقد الإنسان إنسانيته ، أو الاعتراف بقيمتها) .

وفى إطار هذا النوع من العلاقات ينعدم الشعور بالأمان مما يفقد الذهن مرونته ويصبح شلل التفكير الواقعى (أو الفكر النقدى) نابعا من فرض الطاعة دون حق النقاش والفهم ، ذلك أن "الجدل والتفكير النقدى لايتاح لهما النمو إلا فى جو من العلاقة الديمقراطية الحقيقية التى وحدها تجعل الحوار ممكنا ، وتفتح الطريق أمام تلاقى ال "مع" وال "ضد" فى علاقة الجدل"(٤) .

فالذهن المتخلف يعانى من التفكير الأحادى (وحيد الجانب والاتجاه) نظرًا لتحكم علاقات التسلط والرضوخ : المراتب العليا - المراتب الدنيا ، الولاء - الامتثال ، وهكذا تظل وضعية المقهور لا تسمح له أن يعمل فكره ، أن ينتقد ، أن يحلل أن يختار ، لاتسمح له ببساطة أن يكون كائنا مستقلا .

إن اليأس من وجود لغة ممكنة للحوار - مع قوى التسلط - يرسخ الشعور بضرورة العنف ، كرد فعل مضاد للمأزق الحرج بين خيارين ، إما الفناء أو المجابهة ، بهذا يتجاوز "المقهور" مرحلة الرضوخ إلى مرحلة التمرد والثورة ، فيحدث تغيير جذري فى تجربته المعاشة وفى سلوكه ، فيصبح على النقيض تماما من مرحلة الرضوخ . وبدل "عقدة النقص" تبرز" عقدة التفوق" والاستعلاء ، وبدل العجز والاستسلام تبرز عقدة الجبروت ، أو بمعنى آخر يحدث قلب للأدوار - حينما تواتيه الفرصة - فيصبح فى تعامله مع من هم فى أمرته يتصرف بذهنية المتسلط القديم : يبطش ، يتعالى ، يتعسف ، يزدرى ، يستغل قوته الجديدة للتسلط ، والاستغلال المادى والتحكم بالآخرين (٥) وبدل أن يدخل فى علاقات حميمة مع المجتمع ، والناس ، أى فى علاقات تعتنى بها الذات "، وتغنى الآخرين فإنه يندرج فى إطار علاقات هرمية مزيفة بحثا عن هويته

المستلبة (المزيفة) ، بايجاد هوية بديلة ، ولتكن من خلال قلب الأدوار ، أو تقليد المتسلط ، وهذا من شأنه أن يخلق أيديولوجية مضادة للتغيير الجذرى فى المجتمع .

ومن ثم يصبح الإنسان "المقهور" ببنيته النفسية - نتاجا للتخلف والأوضاع الجائرة - عقبة أمام التغيير الاجتماعى فى مجتمعه ، حيث (بتكوينه المفرز) يعيد تغيير الواقع بشكل خرافى (لشلل قدرته الذهنية عن التفكير النقدى) أو من خلال أطر متخلفة من التفكير .

وما يعنينا - فى البحث - هو إطار العلاقة الكائنة بين الرجل المقهور والمرأة : هل هى علاقة خضوع أم سيطرة وملكية ؟ وهل تختلف علاقة الرجل السيد مع المرأة عن علاقة الرجل المقهور بها ؟؟.

إن الفرض النظرى - للإجابة عن هذا السؤال يعتبر أن حياة وواقع الرجل المقهور تنظيم فى أنماط ثلاثة من الوجود ، يعكس كل نمط جانب من حياته ، ورد فعله ، يختلف مع اختلاف المرحلة : وهذه الأنماط تبدأ بمرحلة الرضوخ ، ثم مرحلة الاضطهاد " وتنتهى بمرحلة التمرد والثورة وهى المرحلة التى يقوم فيها بقلب الأدوار فى تعامله مع الجمهور ، أو من هم فى أمرته - ومنهم المرأة - فيتصرف بذهنية المتسلط القديم ، مستغلا قوته الجديدة للتسلط ، أيضا تنشطر شخصيته :فيمارس العمل بشكل سحرى ، يعيش حياته اليومية بشكل عشائرى أو مرتبى (يتحكم بالآخرين ، يعامل زوجته وأولاده بشكل تسلطى)"[٦] أو بمعنى آخر تحدث الفجوة - التقليدية بين القول والممارسة فى حياته .

هكذا تبدو شخصية الرجل المقهور فى الواقع ، ترى هل استطاعت الكاتبات أن يعكس عالم هذه الشخصية الداخلى / الخارجى ، ورؤيتها إزاء الواقع / المرأة ، بمستوياتها ومراحلها المتعددة هذا ما يحاول الفصل الإجابة عليه ؟ .

ويمكننا أن نعى صورة الرجل المقهور فى قصص الكاتبات ، من خلال الوعى بجبهة القهر التى يتعرض لها فى الواقع : قد تكون المرأة . أحد جهات القهر . وقد تكون هناك عوامل أخرى منها .

(١) عوامل جسدية .

(٢) عوامل اجتماعية .

(٣) عوامل مهنية – اقتصادية .

(٤) عوامل سياسية .

ولانسطيع أن نفصل هذه العوامل الخارجية للقهر بعضها عن البعض – وذلك لارتباطها فى شبكة من العلاقات . فلا نستطيع الفصل بين العامل الاقتصادى والعامل السياسى ، لأن إحداهما مشكل للآخر ، أو ناتج عنه . هذا علي سبيل المثال – وما يعنينا هو انعكاس تأثير هذه العوامل على شخصية المقهور فى شكل علاقته مع المرأة .

****

١ – المرأة كواجهة للقهر :

إن قهر المرأة للرجل (بالفعل أو الرمز) يعد أسلوبا دفاعيا تتوجه به المرأة / البطلة لمجابهة مازقها التاريخى إزاء وضعية القهر التى فرضت عليها بل إن الاستمرار فى وضعية كهذه مستحيل " من ناحية التوازن النفسى فلا بد للمرء ، وتحت كل الظروف من الإحساس بشىء من الاعتبار الذاتى ، من وسيلة تضمن تحقيقا للذات فعليا أو وهميا طالما استمرت وضعية القهر" .

وهنا نلتقى بتلك المساحة الفاصلة بين نية الكاتبة ، وخروج هذه النية إلى حيز التنفيذ ، فالرجل فى قصص جاذبية صدقى " له مكانة عالية ، إلا أنه يستمد هذه المكانة من المرأة وسيادته أيضا – – عليها – تعد منحة منها بإمكانها استردادها فى أى وقت تشاء ؟ .

ففى قصة "حلو يا بلدى " يعد الرجل قيمه فى حد ذاته" أى نعم طوله شبر ورأسه مكور وعجوز وفقير ، ولكن ماله ؟ رجل ، والسلام ! والرجل رجل مهما كان – غيرها

لاتجد الستر"[٨] وهو فى عينى الرواية فى "حب النسا" "كتلة هائلة سخية من البشر ضغطها الله على هيئة رجل [٩] .

قد يكون عجوزا وفقيرا ، لكنه بمجرد الوصول إلى المنزل "كأنما صار عملاقا لم يعد الباب يسع بدنه الضامر ... وينتفش لأنه يزجر النساء" ويخيفهن" ويجعلهن يتقهقرن أمام صيحته" [١٠] والمرأة يسعدها ذلك "فلا تغضب .. بالعكس . تهزها فرحة لأنه نهرها .. لأنه زجرها .. لأنه أمرها بدخول بيته والأنزواء" [١١] .

هكذا تبدو الثقة بالذات وسيادته مستمدة من رضى المرأة وسعادتها بالرضوخ والسلبية لكن هذه الثقة تنهار .. تتبدل إلى تكوص وانزواء ، لو تمردت المرأة .. أو مست هذه الذات بالتنكيل أو الرفض :" العملاق صمت . وحنى رأسه كطفل حيران .. فبدا لى كالدب الذى أغار على خلية ليسرق شهدها ، فأدبه النحل ! .. أدار عينيه نحوى ، مستطلعا .. مستعطفا .. مستفهما . يريد منى تفسيرا وعطفا على حاله " [١٢] .

فالرجل يتحول من "جرم هائل" إلى كيان ضعيف .. مزعزع – لا لسبب مرضى أو عارض خارجى – بل بسبب عدوان امرأة أراد هو أن يحميها من زوجها فانهالت عليه بكعب حذائها ضربا ، أحدث جرحا عميقا فى رأسه وفى نفسه أيضا .. بدل من شخصيته ، ورؤيته لذاته والعالم .. حول عينيه اليسرى هالة تميل إلى اللون البنفسجى .. ثم أن رباط عنقه محلول .. وشخصيته ذاتها محلولة .. ونفسيته ورهبته!"[١٣] .

هكذا يتحول الرجل السيد ، القيمة ، والمكانة العالية (نية الكاتبة) إلى قطعة من الشطرنج تحركه المرأة كيفما شاءت (خروج النية إلى حيز التنفيذ) – نفس المصير الذى لاقاه أبناء "الخالة خضرة فى رواية" أمنا الأرض" (لجاذبية صدقى) ، حين استمرت "كعب الخير" فى محاولات الإغراء لهم ، حتى نشبت الحرب بين الأخوة الثلاثة ، دخل اثنان السجن ، الثالث قتل على يد أحدهما . وكل هذا تم بخطة محكمة من "كعب الخير" والأخوة الرجال الثلاثة قاموا بتنفيذها .

وبدل أن كان الرجل مصدر للقهر (نية الكاتبة) بدت المرأة قوة غالبة عليه ، ليس للأحتفاظ به بل للإيقاع به والأنتقام منه . إن هذه صورة " مستمدة من التراث الشعبى ، والذى يؤكد علي كيد النساء وغدرهن ومستمدة من التراث الدينى (قابيل وهابيل) (١٤) وكلها صور تتفق على إعلاء مكانة المرأة ، والتأكيد على تفوقها على الرجال (خروج نية الكاتبة إلى حيز التنفيذ) .

إن النص فى حالة خروجه إلى حيز التنفيذ يعكس الرغبة المختفية فى الثنايا المظلمة من نفس الكاتبة / المرأة يساعد على حدتها وضراوتها ذلك الاضطهاد التاريخى والضغوط الاجتماعية الظاهرة التى تقع على المرأة دون الرجل .

وفى قصص هدى جاد (صقيع الافران) وصوفى عبد الله (ونزل الستار ، وانحنيت ، عم حمزة) تصبح الأنوثة هى الفخ والصياد فى مقابل تحول الرجل إلى فريسة وقطعة من الشطرنج ؟ .

ففى سبيل أن ينال "صابر" لوزة" – فى قصة صقيع الأفران "لهدى جاد – يسرق (صابر) مجوهرات" أم أحمد " ويدخل السجن ، هناك تضيع منه ذاته تماما ، ويظل يتساءل : " أأستحق ماحاق بى ؟ لكن أحاق بى شىء .. وببصيرتى لمحت قطيعا من الأغنام تساق براعيها .." (١٥) فهو الآخر أصبح جزءا من القطيع ، يساق بيد السجان ، لم يتبق له شىء .. سوى "لوزة" والخيال .. "ليس عندى .. سوى .. تنصيبك بطلة دائمة لأحلامى فقط" (١٦) .

وفى قصة "وانحنيت" لصوفى عبد الله – يفاجأ الرجل بأنه مضطر إلى الأنحناء وقد أدرك وضعيته المحاصرة فى فخ الزوجية ، مع امرأة تكبره بسنوات ، أستطاعت أن تكسب قلبه – قبل الزواج وبثروتها من طليقها تزوجته ، لكنها بلا مقدمات – بعد الزواج – انقلبت إلى النقيض : "إلى قطعة شرسة : تأكل وتنام ، وتتركنى أرعى شئون العش الهادىء ! لأنها مرهقة بالعمل أما أنا فعملى لايكلفنى تعبا يذكر ! (١٧) .

وفى قصة "عم حمزة" – لصوفى عبد الله – يجد الرجل نفسه مجبرا على الطاعة" لأنه أدرك منذ زمن طويل بالتجربة أن الطاعة أسلم عقبى" (١٨) وقد أمرته اليوم أن

يتزوج بالبنت الخرساء – ولأنه أدمن طاعتها – وافق بلا نقاش ، وسعد بالزوجة الخرساء سعادة لم يذقها من قبل من زوجته "حفيظة" التى لم ترحمه من لسانها قط واليوم تطلب منه أن يأخذ مال الخرساء ويتاجربه وبخطه أراد هو – بها – أن ينفرد بالخرساء ، "طلق حفيظة" لكن الخرساء حزنا وخوفا تنتحر ، وتضيع بخطته الأثنتان من حياته، فيتخبل عقله ، وهنا يظهر موقف الكاتبة / المرأة من الرجل ، أو بمعنى آخر "خروج نية الكاتبة إلى حيز التنفيذ" .

وتتجلى عدوانية المرأة / الكاتبة – فى موقفها من الرجل – فى قصة "ونزل الستار" لصوفى عبد الله – كما تجلت فى رواية (أمنا الأرض) " لجاذبية صدقى" لكن بشكل مختلف ، حيث تتبدل الأدوار – على قطعة الشطرنج ، فتأخذ المرأة الدور "الدونجوانى" فى مقابل الدور السلبى (أو المتلقى) للرجل ، فهى تقبل الزواج مجبرة ثم تمثل السعادة على الزوج ، بينما هى على علاقة "بلاعب الشيش" فى النادى ، ثم تقنع محاميا آخر بحبها له نظير ابتعادها عن الزوج ، وتعيد المرأة نفس ملامح الرجل "الدونجوانى" في علاقاته بالمرأة وكأنها فى رد فعلها هذا تقلده وهى مرحلة قاصرة تبرز الصراع وتخفى الحل تعرب عن نية الكاتبة / المرأة ، حين تخرج إلى حيز التنفيذ فى أقصر وقت ومسافة مما يؤدى إلى اجهاض الرؤية الفنية .

إن العجز الجسدى أو الاقتصادى للرجل مدخل أساسى لقهره من قبل المرأة ، مدخل أساسى لقلب الدور ، وتحول القاهر إلى مقهور ، والعكس .

وتتحول المرأة – فى قصة ذهب ولم يعد "لمنى رجب" إلى شبح مخيف – فى نظر الزوج – "صار يتهرب من العودة إليها ويتوارى .. جف لسانه لكثرة ما رجاها أن ترحمه من المعايرة والنواح .. وحكايات الظافرين .. نسيت أنه بلغ الستين وأن البلهارسيا قد أكلت كبده والتهم الدواء نقوده" (١٩) ، وحين لمعت في رأسه فكرة السفر" زف الرجل لأم صابر القرار .. زغردت" فى آخر الليل أحس بزهو وبكينونته الهامة" (٢٠) وكأن إحساس الرجل بكينونته يتطلب اعتراف الآخر (المرأة) بها . مهما كان الثمن غاليا .. واعتراف المرأة بهذه الرجولة أغلى من الحياة ، أخبره المكتب باستحالة سفره لمرضه ، فأجاهم قائلا : لن تفهم .. لن تغفر .. خذ بيدى يابنى .. على الأقل سيقولون ذهب ولم يعد" (٢١) .

ودون أن يدرى الرجل فإنه يسقط أسير علاقته المريضة بالمرأة ، ابتداء من الأم .. وحتى الزوجة .. فتصبح الثانية امتدادا للأولى ، حيث تثبت مشاعر حب الابن على الأم (*) (كما فى السياج : لصوفى عبد الله) [22] ولاتتجاوزها إلى امرأة أخرى . وقد تتجاوزها إلى الزوجة / الحبيبة ، لكن نظراته تظل "تحمل طباع البيئة المحجبة . أى إمرأة قد تكون أخته أو أمه .. فى روعه هذه الفكرة دائما . [23] ولذا تغيب الأنثى الحقيقة من واقعه (ودقت الساعات : سناء البيسى) ويحاول هو البحث عنها لا فى الواقع بل فى خياله ، وأحلام يقظته : " الأنثى فى حياته غائبة لكن طيفها عندما يجتاحه تنبض فى عروقه دقات .. وفى يقظته يتراءى له طيف امرأة مغمضة عارية مثبتة فى ترس ساعة ضخمة تدور كمروحة تك . تك ..تك" [24] .

وتظل "الأم" حائلا دون أقتراب الأبن والحبيبة ، حيث تكون الحبيبة امتدادا غير واعى "للأم" ، لكنها فى الوقت نفسه ليست "الأم" .. فقط تختلط صورتها بها فى حلم يقظته (قصه ساعه العصارى : سناء البيسى) فتحرم عليه كما حرمت عليه الأم من قبل :"صورة أمى تتداخل مع ساكنة الحجرة المجاورة يتنازعنى مزيج من صورتين شاق الفصل بينهما أحداهما رعدية غاضبة مجنونة هادرة ، والأخرى سمحة كريمة كموجة صغيرة ناعسة متعرجة قرب الشاطىء تسلمنى إحداهما للأخرى كراية مهلهة بعد سباق مضن طويل . تحملني على كتفها ألتصق بها وبلحمها ألوذ تنهرنى أبكى عيونا وأنهار أثمل . أتجشأ ممتلنا بالفيض تهزنى انتفض أفيق من عبث أضغاثى ، إلى من أعود ؟ كلتاهما تشدنى ألعن حلم يقظتى أقفز مذعورا من أرجوحتى لا لست أمى ولا صدرك حلالا" [25] .

إن الرجل – هنا – يعانى "عصابا حصاريا (obsessive Neurosis) (**) حيث يجد نفسه أسير فكرة أو صورة تفرض نفسها ولايستطيع طردها (***) ولما كانت هذه

(*) حيث يصاب الأبن بعقدة أوديب ، ومن ثم نجد لديه الرغبه فى امتلاك الام نظير زوال الأب . وحين يزول الأب وتتزوج الأم للمرة الثانية نلحظ انتكاسة نفسية الأبن للمرة الثانية ..

(**) أنظر تعريف "العصاب الحصارى" (obsessive Neurosis) : بكتاب "العصاب القهرى" : د. محمد عبد الظاهر الطيب: يصف" ايزنك العصاب الحصاري "بأنه"حالة اضطراب سيكولوجى حيث يفكر الفرد بشكل =

الفكرة مرتبطة بصورة من صور التحريم (الام) أحدثت ما يشبه بالخصاء (Castra-tion) حيث بقي الرجل أسير رغبة متناقضة لأنها ما تكاد تظهر إلى عالم الوجود ، حتى تقضي على نفسها بنفسها : (لا لست أمي ولاصدرك حلالا) ، ومايزال جدارا غير مرئي غير قابل للعبور يفصله عن موضوع "رغبته" : (تشابكت الوجوه كلتاهما تشدني) وينتهي به الحال بأن يفر بعيدا عن موضوع رغبته : " مع خيوط الفجر تسللت بحقيبتي إلى الطريق" (٢٦) .

هكذا يهرب . هو اليوم – بعيدا عن حبيبته بعد أن طال عشقه لها في صمت – حين كانت زوجة لأخيه لكن أخيه قد مات وبقيت مثله وحيده ، وهو مازال يحلم بها مازال لاينام وهي تنتظره لكنه يبتعد هذه المرة تماما كما ابتعد عن زوجته الأولى بالطلاق من قبل وقد كان دخولها حياته بالزواج يحوى نوعا من الصدمة "اختلال جذرى في نظام الحياة جسدها أخرس لا يصدر تعبيرا أنام مثل كيس قطن يخمده تراب" (٢٧) .

فإذا كانت دوافع الحب تحولت لديه في الزيجة الأولى إلى دوافع عدوانيه ، حيث نجده ينتعها بكل الألفاظ : "نكديه مخها فاضي بليدة جسدها أخرس مثل الشريك المخالف يلتوى شعرها كذيول الفئران" فإن نفس الدوافع يقابلها حفزات طرد (تجاه المرأة الحبيبة) تشتمل على ميول "أوديبة؛ (تجاه الأم) وميول استنمائية (تجاه الحبيبة) وهذا يفسر لنا ذلك التناقض الوجداني تجاه الحبيبه أو اجتماع البغض والحب في وقت واحد : (أثمل # أتجشأ) ثم هروبه أخيرا منها .

= حصارى أو يكرر بشكل قهرى فكرة نوعية أو جلسة من التفكير تدخلة تدريجيا في القهر ، عندما يكون غير قادر على التخلص منها" ص ٢٥ وقدم "ايدلبرج" تعريفا للعصاب الحصارى القهرى "مؤاده" أن هذا العصاب يتميز بأفكار وأفعال متكررة هي غريبة عن "الأنا" وتستخدم كدفاع ضد تناقض الوجدان يؤدى إلى عجز اتخاذ القرار وتظهر شكوك قهرية في صورة سمة لخلق عصابي والشخص في هذه الحالة لا يفهم الدلالة الحقيقية لأفكاره الحصارية" ص ٢٤

(***) يعرف "بيرون" الحصار : (obsession) على أنه فكرة أو صورة تفرض نفسها على الفرد في استقلال عن الإرادة ، نتيجة التأثير التلقائي للالية النفسية . ويعرف "شافر" الحصار فيقرر أنه" فكرة معاودة لا يستطيع الشخص منعها على الرغم من أنه يدرك سخفها وتجردها من المعنى وعدم جدواها : (انظر كتاب العصاب القهرى ص ٢١ ، ٢٢

إن العلاقة غير السوية بالمرأة تزيح النقاب عن واقع غير سوى وعن شخصيات مريضه تبدى المسافة العينية الفاصلة بين الجنسين ، وتبلورها فى شكل مساحة زمنية ، ومكانية تعبر عن التناقض والزيف فى مجتمع تسوده علاقات الملكية لتنف العلاقات الإنسانية ويقع كل من الرجل والمرأة أسير هذه العلاقة . فهو يمتلكها وهى ترد الفعل بامتلاكه وهو طفل ولذلك من النادر أن يستقل - الرجل عن أمه نفسيا فى مجتمع أبوى متخلف ، مهما كبر فسيظل مرتبطا بروابط خفية بالأم .

فالابن فى قصة "كانت هى الأضعف" لنوال السعداوى" ضحية لسيطرة الأم : التى احتجزت لنفسها القوة ولم تورثه غير القبح والضعف"[٢٨] يحاول التواصل مع أهل القرية :"يقرأ لهم الجرائد ويكتب لهم الخطابات ويحل مشاكلهم ويخطب الجمعة حين يغيب الإمام ولكن عقله وذكاءه لن يشفعا له فالرجل عندهم جسد قوى وليكن له رأس بغل"[٢٩] والعجز عن التواصل يؤدى إلى نكوص ورغبه فى العودة إلى الرحم أو الالتصاق الحميم بالأم : "كان يريد أن يمتزج بها مرة أخرى لتلده مره أخرى بعضلات أكثر قوة" [٣٠] ولكن هيهات فلحظة الخروج من الرحم قد مضت ، ومعها مضى آخر أمل فى العودة وليكن الهروب - إذن - إلى الحقول والقرى المجاورة بديلا ومخرجا لكنها رحلة مليئة بالخطر" سمع عواء الذئب من بعيد فاستدار عائدا جريا إلى داره" [٣٠] وكأن لامناص - لديه - من الانزواء أو العوده إلى رحم الأم .

هكذ يدفع الرجل - فى النهاية - ثمن تعويض المرأة عن الغبن الذى يلحقه بها المجتمع فى شكل تبعية غير واعية للأم ، تجعله فى النهاية تابعا للزوجة ، التى تلعب نفس دور الأم .. فهى فى النهاية تعيش علاقة الزوجية ، تحت الشعار التملكى ، الذى يرضيها تماما ، ويعوض لها غبنها .

٢ - عامل الجسد :

إن تفجر العجز الجسدى للرجل لايأتى - بالضرورة - نتاجا للزمن (الشيخوخه) ، لكنه - أيضا - يأتى نتاجا لعديد من العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ،

التى تعمل على قمع نزوة الحياة (الجنس والحب) ، فهذه النزوة لا تقلت من تراث القمع الطويل الذى هو فى النهاية تعبير عن تغلغل القهر ونفاذه إلى الأعماق ذلك أن التعبير الجنسى الإرادى هو عنوان الاستقلال . وركود الجسد درجة من درجات ركود الروح والعقل . بل إن "الجسد يكون أحيانا أذكى من العقل ، وأفصح تعبيرا .. وخداع الذات الذى يجوز على العقل لايجوز على الجسد ما من شىء يخدع عن الجسد عن أحاسيسه" (٣١) .

تتساءل الزوجة – فى قصة "الرجل ذو الأزرار " لنوال السعداوى" : أعجب من ساقى" ، كيف يثقلان إلى ذلك الحد ، وأنا أسير من الصالة إلى حجرة النوم ، فيصبح جسدى كله ثقيلا ، كمريضة ، أو عجوز يبست مفاصلها " (٣٢) فالجسد– هنا – يرفض اللقاء مع الزوج ، بينما لسانها يعجز عن التعبير عن هذا الرفض ولذا تستمر بينهما الحياة (فى قصة "رجل") وهى لاتستطيع أن تعرف سر الإحساس الغامض الراقد فى أعماقها ، والذى يفصل بينهما وبينه كلوح من الزجاج البارد . كل ما تعرفه أنها صدمت حينما رأته فى وضع مشين مع "السيد الوكيل" لا لأنها اكتشفت شذوذه ، بل لأنها رأته عاريا – لأول مرة – "لم تكن تظن أن جسمه نحيل إلى هذا الحد ، وأن عظام كتفيه دقيقة وصغيرة بهذا الشكل"(٣٣)" فى هذه اللحظة أصيب جسمها بمس كهربى .. تجمد جسمها فى مكانه .. ربما لم تكن أهو حلم أم حقيقة لكنها كانت تراه بوضوح" (٣٤) .

فالزوج فى قصة "رجل" لنوال السعداوى" حينما تعرى جسده ، تعرت حقيقته ، بدا قبحه واضحا أماما عينيها فبدا يبكى . وراحت هى فى دوامة التساؤلات : لم تره أبدا بغير ملابس ! .. حتى فى تلك اللحظات التى كان يمكن لها أن تراه بغير ملابس لم تكن تجرؤ على أن تفتح عينيها ! ما الذى يمنعها – إذن – إنه" الخوف والرهبة للتجسس على ذلك الشىء الخطير الذى اسمه جسد الرجل – كانت ترهبه وتجهله" (٣٥) .

إن عدم المعرفه بالآخر (للزوج) تكشف النقاب عن سر العلاقة الجسدية الراكدة التى تحول دون إشباع المرأة ، وتصف الزوج بالعجز : "لم يرضها أبدا – كانت توهمه وتوهم نفسها أنها رضيت ، لكن جسدها كثيرا ما كان يخونها فيظل متشبثا به مستجديا مستميتا ليبلغ النهاية فلا هو يبلغها ولا هو يكف عن الطلب" (٣٥) .

إن استيعاب الآخر "يعنى الامتزاج به ، والامتزاج يتطلب المعرفة والحب ، وكأن عجز الرجل الجنسى مرده عجز المرأة النفسى ، وعدم قدرتها على التواصل معه يجسد المساحة الفراغ التى تفصل بين الزوجين ، كلاهما - فى نظر المؤلفة - ضحية لمجتمع أجاد صنع الفواصل بين الناس .

فهى مازالت تجهل سر المساحة الفاصلة بينها وبينه ، لكنها تستمر فى علاقتها معه ، وهو" كان يحاول أن يرضيها رغم إرادته . رغم رغبته ، عشماوى لم يرغبها ، لم يحبها أبدا" (٣٥) لكنه أيضا يستمر .. ويستمر معه الاحساس الغامض بهذا الجدار الفاصل بينهما .

وهذه الشخصية القصصية (بانهيارها) تعكس الواقع الاجتماعى المنهار ، وهى لذلك تبدو كشخصية منسجمة - مع هذا الواقع - حيث تعكس بازدواجيتها وانسحاقها القيم المزدوجة فى المجتمع ، والعلاقات الانفصالية فيه فى صورة شخصية مزدوجة ومحلية فى الوقت نفسه : (شخص أمين فاضل عفيفى ، شخص عشماوى) فبينما "الخارج" يتحلى بالفضيلة (يعبر عنها" الزبيبة" التى تعلو وجه السيد أمين ") وبالقوة (تتجلى فى اسم الشخصية ومظهرها الخارجى : "عشماوى) نجد "الداخل" بارد ومقهور ويتجلى هذا القهر فى صورة العجز الجسدى والبكاء أمام الزوجة ..

وصورة الشخصية هنا تبدو متماسكة فنيا ، فرغم أن الخارج لايعبر عن الداخل إلا أن هذا فى جملته صورة المنقسم (شكله عن مضمونه) فى جملة قيمة وسياساته وعلاقات أفراده بعضهم ببعض .

ورغم تماسك هذه الشخصية إلا أنها لا تخلو من المعالجة التقريرية للراوية / المؤلفة ، التى تتدخل بصوت خارجى (المؤلفة) كل حين لتقرير نواحى القصور والضعف فى هذه الشخصية ، من ثم فالصورة الفنية لهذه الشخصية تأتى متأثرة إلى حد بعيد بمنظور الكاتبة إلى الرجل بصفة عامة .

****

٣ - عامل المجتمع :

أول ما نلتقى به فى القصة النسائية هو الرجل "الرقيق" (أى الرجل منذ عصر الرقيق كما فى قصة"بحر النيل" لجاذبية صدقى) "والمعروف أنه من المفروض أن مشكلة الرقيق قد انتهت منذ أكثر من قرن ، ولكن "جاذبية صدقى" مع ذلك تحيى هذه المشكلة .. ودلالة ذلك أنها تبحث عن الشخصيات المقهورة فى الزمان والمكان حيث تجد مواهبها الابداعية مجالها فى الدفاع عن مثل هذه الشخصيات"(٣٦) حيث يتجاوز عامل المجتمع والتاريخ فى سحق الفرد وقهره ..

و "مرسال" - فى قصة" بحر النيل " - مقهور بفعل الطبقة التى ينتمى إليها ، وهى طبقة العبيد .. يعجز عن الاستمرار فى العيش مع حبيبته لأن أخرى (غانية) تشترية لتلهو به ، وبناء على توسله أشترت أيضا "بحر النيل" حبيبته غير أنها اعتقتها سريعا .. هذا يبدو - أيضا - تحول الرجل إلى سلعة أو قطعة من الشطرنج تتبادلها النساء ، على عكس ما هو كائن ومعهود فى المجتمع . وفى الوقع وهذا يعكس موقف الكاتبة / المرأة من الرجل (كما سبق أن أشرنا) .

ومع تبدل الزمن والتاريخ ، تتبدل ملامح القهر ، فبعد أن كان سافرا عن وجهه فى عهد الرقيق ، فإنه يرتدى قناعا ، ويغرب عن نفسه - لافى هيئة فرد يمتلك زمام الأمور - بل فى هيئة : ظروف اقتصادية .. وعرف متخلف .. وأحزاب متضاربة .. الخ .. وجهات القهر كثيرة ، لكنها أيضا غامضة وغير مرئية .. تبدو كالاخطبوط فى وعى الانسان المعاصر : "هذا زمان قبيح الوجه كذاب .. أنا وأنت به والحق أغراب" (٣٧) .. وبدل أن كان الفرد يفقد حريته فى عهد الرقيق ، أصبح - فى عصرنا الحالى - يفقد بالتدريج ذاته: "فى المرآة .. لمحت وجها يشبهنى كأن شيئا قد تغير .. ليس فقط فى داخلى ولكن أيضا فى تعبيرات وجهى" (٣٨) .

وماذا يتبقى بعد أن يفقد الفرد ذاته بالتدريج ، فى علاقاته بالآخر ، ماذا يتبقى بعد أن يموت الفرد معنويا:" أحيانا أتصور نفسى وذلك المخلوق الجالس أمامى وقد استحلنا إلى مومياوين من مومياوات أجدادنا الفراعنه .. لاتزال أجسادنا حاضرة ولكن أرواحنا ومشاعرنا جفت ويبست .."(٣٩) فالخواء الروحى والعاطفى - إذن - مرض معدى ، أو بمعنى آخر ينتقل بالايحاء بين الفرد ، والآخر ، وفى لحظة كخطف

البصر يجد الفرد ضياعه مجسدا فى عينى الآخر : "أصبح كمرآتها الحميمة .. تصطدم كل صباح فى عينيه بجميع اضطراباتها وهواجسها الداخلية" (٤٠) .

هكذا فى يسر يموت الحب بواسطة المسخ الذى تعرضت له الذات تدريجيا ، تتبدل حرارته ويضل عن طريقه : ولذا تأتى عناوين قصص" عائشة أبو النور" فى مجموعتها : "الحب طفلنا الضال" : رأسى فى مواجهة حائط" ، دموع الانسان الآلى " امرأة ضد امرأة" ، "الحب لايدخل بيتنا" ، "اغتراب" ..الخ .

وحين بفقد الفرد ذاته ، فإنه يفقد أيضا القدرة على الامتزاج بالاخر ، والعكس ، فالعجز عن الامتزاج دليل فقدان الذات . "فالفتى"فى قصة" لعله الحب" :لنوال السعداوى" رغم كونه يملك سبعين فدانا إلا أنه يحس ضياعا : "أنه بدونها .. وحيد ضعيف أعزل ، كأنما هى التى تحوطه وتكلؤه برعايتها وتحميه" (٤١) وحين تحتاج هى إلى قوته .. عونه .. ومساعدته النفسية لها فإنه يعجز : "كان يريد منها أن تتكلم .. أن تتكلم أن تشجعه كما كانت تشجعه كما كانت تشجعه دائما .. لكن احسان ظلت صامته .. كانت .. تحتاج إلى شفقته وعطفه" (٤٢) فقد أحست بفقرها أمام عينية كأنها عارية .."خيل إليها أنه بصمته هذا يعبر عن استيائه لفقرها .. ربما كان يظن أنها غنية .. ربما .. لكنه تسمر فى مكانه كالتمثال .. لم ينطق بحرف .. وسألت نفسها أتراها أحبته ؟ ولم تعرف الجواب .. أرادت أن تساعده وتحميه تماما كما تفعل مع أبيها المشلول المريض" (٤٢) .

فعجزه عن التعبير التلقائى يوازى الشلل والعجز .. يبنى سورا عاليا دون تواصل حقيقى يذيب المسافة الكائنة بينها ، ورغم الاقتراب المكانى إلا أن النوايا تظل منطقة نائية وخفية : "سعيد يسأل نفسه : إيه السبب .. ويسألها .. أنها تتجاهله .. لعلها كانت تحبه ..لعل .. لعل .. " (٤٣) وتمر الأيام ولايدرى هو لماذا ؟ .. ونيته – فى ذهنها – تظل خفيه وغامضة .. وبالتدريج تبتعد تماما .. بينما هو يظل – فى – مكانه .. عاجزا عن الاقتراب .

****

٤ - عامل مهنى - اقتصادى :

العمل يبدع الفرد ، ويخلق المجتمع "يعيد التوازن للشخصية المضطربة ، ويبنى بانسانيته انسانية السوى ويحققها .. الذى يعمل نفسه ويخلقها ، من لا يعمل يفقد ذاته ، ويعادى مجتمعه ، ويسقط لأنه يسقط من نسق القيم" (٤٤) .

هكذا يكون العمل بمثابة الأداة التى تخلق انسانية الانسان ، حين تنمي فيه ذاته ، وتخلق فيه قيما لا مادية فقط ، ولا اجتماعية فحسب ، بل وروحانية أيضا . فالعمل أذن إيجاد وإحداث وإبداع للفرد ..

فحب العمل يثقف وينمى من ذات "الطبيبة" فى قصة "تعلمت الحب" : "شعرت أننى لا أجد فرقا بينى وبين "عم محمود" بل أحسست أننى أحبه .. ذلك التمورجى الفلاح" .. (٤٥) وإلى جانب إحساسها - فى جو العمل - بنزعة المساواة : " مفيش فرق بين الناس وبعض " (٤٦) نجد إحساسها بالانتماء إلى المكان ، بحب الفلاحين - يزداد يوما بعد يوم .. وبدل أن تتوجه بمشاعر الحب نحو فرد واحد (الرجل) نجدها تتجاوز تلك المرحلة بتبنى حب عام للمجموع من الفلاحين :"وجدت حبى .. إنه هنا .. فى كل شبر من هذه الأرض الخضراء .. وفى كل عين من هذه العيون الحانية الدافئة" (٤٦) .

هكذا يبدو العمل قيمة تحدد إنسانية الإنسان ، وتضيف بعداً "اجماليا إلى المكان ، والشخصيات المثمرة فى العمل قادرة على تنشيط مقومات الحياة فى كل ما تلمسه أيديها ، والعكس صحيح ، أى أن فقدان الذات امتداد لفقدان النشاط الداخلى بنفى الاستخدام المثمر للطاقة الإنسانية.

فالعمل هو ذلك الشىء الذى يحس صاحبه بأنه مهم (فى قصة "ذلك الشىء المهم "لوفية خيرى") .

فالوظيفة بالدرجة السابعة فى أرشيف الوزارة تضيع امكانات " محمد بن عبد ربه" ، لاتشعره بأنه ذلك الشىء المهم ، فدائما يشعر بأنه سجين داخل ذاته :" ذخيرة وطاقة هائلة محبوسة بين الضلوع تنتظر اللحظة المناسبة لتندفع خارجة فتحدث ما تحدث من دفع للحضارة " (٤٧) إنه يكره هذا العمل ، لكنه مجبر كل يوم على الذهاب إليه وهناك" يحس إن شيئا ثقيلا كقطعة من الحديد تنزلق فى أعماقه وترسب فى قاع

نفسه فتشل حركته وتخرس فرحته .. فقط يشعر بالغثيان .. ليته يبكى .. فربما انزاح عن كاهله ذلك الشيء الثقيل"(٤٨) .

هنا يتبدل العمل من قوة دافعة للفرد إلى إرادة لقهره .. تسجن مواهبه ، وتحجم من طاقاته . ويصبح إنجاب الطفل – فى هذا المناخ الاجتماعى – هو الشيء الوحيد الذى يسبغ المعنى والقيمة على الحياة ، بعد أن أنعدم – منها – المعنى والقيمة : " أحس " محمد بن عبد ربه " أنه قد أصبح لأول مرة ذلك الشئ المهم ، وتمنى فى قرارة نفسه لو يرزق فى كل يوم بولد (٤٩) .

وبدل أن كان العمل هو الوسيلة الأولى للفرار من سجن الذات المعزولة ، أصبح إنجاب الطفل هو الغاية والبديل .

وبالتدريج يتحول العمل إلى أداة مسخ للإنسان ، حيث تفقده ذاته ، وتحوله من إنسان إلى آله . ففى " دموع الإنسان الآلى " لعائشة أبو النور " يشعر الرجل بأنه آلة مستهلكة مستنفذة كل شحناتها الحيوية " يزداد فى كل لحظة اقتناعا بأنه يحتفظ فى أحد أجزاء جسمه (بزنبلك) أو ربما ببطارية تشحن أثناء نومه فى الليل .. وفى الصباح يقوم ليباشر .. نشاطها اليومى المرسوم . " (٥٠) .

والموظف فى قصص " نوال السعداوى " : رجل ، المقال ، نظر ويحفظ ، والرجل ذو الازرار " مجرد " ترس " فى عجلة التضليل الكبرى التى تستخدم أمثاله وسيلة للحفاظ على القهر والتسلط " (٥١) ، مقهور دائما من كل المديرين والرؤساء ، ومن " اللوائح والدرجات والكادرات والتقارير السرية والبدلات والجزاءات ، كلها مجتمعة متراصة فى ثقل واحد تدرس وتضغط على كيانه النحيل وتسحقه وتبططه كرقاقة من صفيح أو كورقة سجارة " (٥٢) .. وهو فى النهاية " صورة تشخص غيره . صورة طبق الأصل لكنها ليست الأصل أبدا " (٥٣) مستلب نفسيا من رؤسائه ، حيث يشعر " أنه يفقد شيئا .. مهما غير منظور " (٥٤) . ومستلب جسديا – على المستوى الرمزى – من السيد الوكيل ، فجسده العارى الذى لم تره زوجته قط ، رأته وهو فى وضع مشين مع السيد الوكيل " (قصة رجل) : هكذا يبدو القهر الجنسى لصيق القهر المعنوى الاقتصادى .. وكل منهما امتداد ووجه للآخر .

في " إدارة حكومية " لزينب رشدى " يبدو عبوس الموظف صورة قسوة الطبيعة في المناخ الوظيفى : " فالأشخاص تماما كالطبيعة ، ضحايا ظروفهم ، ليس منهم من قرر أن يكون أسمر فكان أو أبيض فكانه .. ولكن لكل منهم أعتراض ، احتج طالبا التغيير .. إلا أنه لم يتوقف .. علاقات الاعتراض هذه مرسومة على كل الوجوه الرافضة .. المصابة بظروف صعبة . ظروف ضد الرغبات الطبيعية . في النفس .. وهذا الأستاذ - الذى لم أعرف أسمه - مرسوم .. بل محفور على وجهه الاعتراض .. الرفض .. الذى لم يؤد إلى نتيجة وظل فى حد ذاته عادة وطابعا " (٥٥) .

فى أسلوب الحياة التملكى - فى المجتمع " الأبوى " - تكون العلاقة بالعالم علاقة ملكية وحيازة ، علاقة مراد بها : أن يكون كل شخص وكل شئ ملكا لى ، ربما فى ذلك ذاتى نفسها ..

والمال هو الوسيلة الأولى لتدعيم هذه العلاقة ، ولتحديد هويتى هذه - كإنسان معاصر - ألخصها فى الصيغة الآتية : " أنا موجود بقدر ما أملك " ..

ومنذ تقسيم العمل ، أو منذ نشأة الأسرة الأبوية ارتبطت قيمة الرجل بماهية ما يعمل ، أو ما يملك . لا بمقدار ما يكون . ومثلما شيئا الرجل المرأة - فى هذا المجتمع - إلى مجرد جسد . نجد الرجل تشئ - هو الآخر - إلى حافظة نقود ، ورجل بلا مال لا يساوى شيئا ... !

ويصبح الفقر أداة قهر فعالة ، وشم عار يدمغ به كيان الرجل ليحسسه بالنقص أمام المرأة ، وتجاوز هذا النقص يكون تارة بالعمل خارج البلد (ذهب ولم يعد " : " منى رجب " - مهمه صعبة : إحسان كمال) وتارة أخرى يكون بالسرقة والقتل (صقيع الأفران : " هدى جاد " - فاعل خير : صوفى عبد الله) . وأخيراً بالكذب لتوهم الثراء (الواحه : صوفى عبد الله) .

ولأن الوظيفة لم تنجه من مأزق الفقر (٩ شارع النيل : " سكينة فؤاد " - أخوك عبد الله " أسما حليم ") فلا مناص إذن من الحلم : " تصوروا .. مازلت أحلم .. كائن

مدهش وعجيب هذا المخلوق الذى أحمله " (٥٦) أو الرضوخ بالاستكانه والاستسلام فــى الحجرة حتى الموت (أخوك عبد الله) .

هكذا يبدو المال بمثابة العصا السحرى فى حياة الرجل ، به يتحول إلى رمز من رموز السلطة والسيادة . وبدونه يتقهقر إلى درك أدنى أمام المرأة ، فينكص ليتحول إلى شئ ، وتتبدل وضعيته من فاعل إلى مفعول .. ومن سلطة إلى أداة ومن قاهر إلى مقهور .

****

٥ - عامل سياسى :

وتؤكد " كيت ميلت " (*) أنه لا توجد إمكانية للهرب من الربط بين العلاقات الخاصة فى حجرة النوم أو السياسة عامة فى الوقت نفسة "وتلك هى أحد مفاهيم الحركة النسائية (Feminism) كشخصية فى الحقل السياسى حيث هناك محاولة لعدم الفصل بين الذات والموضوع" حتى لاتظهر النظرية مجردة أو منفصلة عن الموضوعية ففى كل نص نلمح بعض الاشارات السياسية - غير منفصلة - عن مفاهيم العلاقة بين الذكر والأنثى" (٥٧) .

والوعى بعوامل قهر الرجل سياسيا فى القصة النسائية مرتبط بالوعى بتصور الكاتبات ومفهومهن لماهية السياسة ، فالكاتبة فى تعاملها مع السياسة ، تحاول أن تفرض قيمها الداخلية والتى تؤكد طابعها الشخصى مع صبغه بشكل وجدانى على القيم الخارجية عموما . والتحديات السياسية العامة لاتنفصل عن التحديات الفردية .. (فهناك تداخل بين الخاص مع العام أو السياسى مع الذاتى) (٥٨) .

والمسائل الشخصية فى حياة الرجل العادى تعد مسائل سياسية عند كل من : نوال السعداوى ، إحسان كمال ، عائشة أبو النور ، سلوى بكر .

وتصور"نوال السعداوى" للسياسة يبدو من خلال طرح الخلل الكائن فى العلاقة الزوجية (موت معالى الوزير سابقا ، رجل ، الرجل ذو الأزرار ، اعتراف رجولى) ،

- Kate Melette : Sexual Politics. (*)

كامتداد للخلل الكائن فى العمل بين الرؤساء والمرؤسين : "لأننى فى حجرة الاجتماعات افتقد الجرأة والسلطة فلم يكن أمامى إلا حجرات النوم"(٥٩) حيث يعيد صياغة القهر – مرة أخرى – مع من هى دونه فى القوة : " كيف تجرؤين ؟! ... وأنا الوزير ، ومهما ارتفعت فأنت فى النهاية امرأة مكانها فى الفراش تحت الرجل ؟! . (٦٠) .

وهرمية العلاقة السلطوية تبدأ من الأسرة ، وتمتد حتى القاعات السياسية : "تعودت أن اكتم كراهيتى أمام رؤسائى ولا أنفس عنها إلا فى مكتبى مع المرؤوسين أو فى بيتى مع زوجتى كما كنت أرى أبى يفعل مع أمى . دائما كنت أعجز عن التنفيس عن كراهيتى أمام رئيسى .. فما بال الأمر حين يكون رئيسى ليس موظفا وإنما هو رئيس دولة كلها" (٦١) .

ويكون العجز فى التعبير عن الحب (فى لعله الحب) امتدادا لتاريخ القمع الطويل الذى يتعرض له الابن من الأب على مستوى النطاق الأسرى (اعتراف رجولى) أو من رجل السلطة على المستوى السياسى – المتمثل فى القاضى والحاكم ورجال البوليس – (الجلسة السرية) ، أو من الفقر والقمع ، على المستوى الفردى والوظيفى (المقال) .. ومن ثم فقهر الرجل الذاتى لايتجزأ عن قهره السياسى والاقتصادى والجسدى أيضا (ففى قصة "رجل" ضبطت الزوجة زوجها فى وضع مشين مع السيد الوكيل" .. ومما يعكس رمزية الأغتصاب هو ملازمة حدث القهر للرجل من "السيد الوكيل") .

ففى مجتمع لاتنفصل فيه قضية الفرد عن قضية المجتمع ككل لانجد ! انفصالا – إذن بين القضية السياسية عن القضية الاجتماعية أو الجسدية أو الاقتصادية ، بالعكس هناك ارتباط بينهما .. فقهر المواطن سياسيا – إذن – يعد قهرا شاملا ، يطرحه كل خلل فى جزئيات العلاقات الشخصية .

وفى قصتى "إحسان كمال" : "فتشوا هذا الرجل ، "انتهت اللعبة ، يجد الرجل نفسه أسير الشعور بالخوف والمطاردة ، حيث يصبح محاصرا أمام ذاته .. "والدرجة فى العمل ، أتى قريب رئيسه ليأخذها منه ، خطيبته تركته وتزوجت نتيجة اهتمامه بإخوته ، البيت الذى يسكن فيه تزيله البلدية لتوسع شارعا .. سلسلة من الفشل والظلم

يراها تحاصره .. تجرده نفسيا ، دون ذنب منه ، يرى أحلامه تتهاوى منسحقة ، حتى هذه المرأة الجميلة التى تنظر إليه وسط الزحام يفاجأ باتهامها إياه بالسرقة .. وسط الجموع الصامتين ، فالسيدة – هنا – رمز للظلم والقهر ، والجموع هى الجماهير السلبية الصامتة ، والرجل هو القضية والكلمة الضائعة .

وفى قصة :"انتهت اللعبة" يدرك الرجل أنه يساوى كلمته ، والحكم – الرمزى – الذى أصدره عليه القاضى بعدم الكلام – دلالة القمع السياسى – إنما هو حكم جائر ، يضيق به الرجل ، ولايعود إليه توازنه النفسى إلا يوم أن قتل الحارس ، حينئذ عادت إليه نفسه من جديد حيث بدأ يتفجر من الداخل فى شكل نشاط يهتف بالحرية فى كلمات ..

هكذا تبدو السياسة فى تصور الكاتبة مجرد مسائل شخصية ، تطرح بجدليتها هذا الخلل الكائن فى كل جزئيات النظام الاجتماعى والاقتصادى . وكأن إحداهما مرآة الآخر .

وفى قصص "عائشة أبو النور" يصبح الأب ، والابن ، والأخ هم الجناة الحقيقيون الذين يغتصبون وجود المرأة (لكنهم لم يغتصبوا روحى) ويصبح الرجل هو المسئول الأول عن تدمير معانى الحب بانصياعه لنار الحرب الأهلية فى لبنان (الهدف = صفر) ويقف المجتمع حائلا دون تواصل حقيقى بين الجنسين بتجريمه .. وقمعه لمشاعر الحب . ففى قصة "تحقيق فى جريمة حب" يأتى رجل القانون متهما الرجل بالخروج على التقاليد لتقبيله حبيبته على مرأى من كل العيون : " ذنبك أنك لم تتستر على الحب فى أعماقك .. جهرت به على الملأ" (٦٢) .

وفى هذا المناخ تغيب الحقيقة كما غاب الحب (الحقيقة اسمها خالد) ويشىء الإنسان إلى الة (دموع الإنسان الآلى) حيث يفتقد فى عالمه إلى المشاعر الحميمة ، والتى من شأنها أن تربطة بالجذور (الحب لا يدخل بيتنا ، الحب طفلنا الضال") ..

فالاحباط أو الفشل فى الحياة الشخصية أثر وانعكاس للنظام السياسى الذى يهدف فى احتوائه للجسد إلى امتلاك كيان وروح المواطن "إذ من المعروف أن أقصى

درجات السيطرة تتم من خلال الجسد والتحكم – عندما يفلت الجسد ويعبر عن طاقاته ورغباته بحرية يفلت الإنسان من التسلط والقهر. (٦٣) .

وفى قصتى "سلوى بكر":"امرأة على العشب ، أم شحته التى فجرت الموضوع" نجد القهر السياسى يجعل من الرجل ضحية وجلادا فى الوقت نفسه ، فالشاويش – فى امرأة على العشب ضحية للضابط الذى طلب منه خمس قضايا فى ظروف ثلاثة أيام من أجل أن يترقى ويحظى كتفه بنجمة جديدة ، ويتذمر الشاويش وهو يبوح لضحيته" المرأة أم الولد صاحب الكلب" طالبا منها المساعدة بالمساومة : أن تبيع أمنها وراحتها فى السجن كمتهمة فى قضية تسول مقابل جنيه ونصف جنيه" والضحية هنا ليست ضحية بل هى مزيج من مخبر ومتسولة تعرف كل أسرار النظام منه وتساومه فى أجرها ومن ثم فالطرفان يلعبان لعبة واحدة ، حيث يتبادلان المشاعر والصفات ويتوزعانها وذلك يعنى أن الاختلاط الناشئ عن التبادل سيصل إلى القسم نفسه وحتى إلى رئيس الجمهورية وأعضاء الحكومة .

إن كل انسان راضخ وتابع على أى مستوى معين من سلم السيطرة والقهر ، يلعب دور التسلط على من هم أدنى منه مرتبة أو قوة" (٦٤) أو بمعنى آخر أن لعبة القهر متبادلة بين أطراف اللعبة وامتلاك السلطة هو المحور والفيصل فى الحركة الجدلية .

إن موقف "سلوى بكر" من القهر السياسى – الذى تتعرض له المرأة ولاينفصل عن ذلك القهر الذى يتعرض له الرجل كمواطن – يبدو من خلال السياق الاجتماعى والسياسى الذى تطرحه من خلاله قضيتها : ففى قصة أم شحته التى فجرت الموضوع " مثلا تبين لنا : أن التنظيمات السياسية الممثلة بالمناضل السياسى" حسين دياب " كانت فى انتفاضة" يناير" متخلفة عن الحس الشعبى والفعل الجماعى الذى تحرك بعفويه ضد السلطة أثر ارتفاع الأسعار ، على حين أستطاعت "أم شحته" بكل تلقائيتها وبساطتها أن تفجر القضية .. وتصبح فجأة فى هوجة" ١٨ ، ١٩ ، يناير قائدة وموجهة ومخططة تترك بالمثقف الثورى وراء ها كسيحا وبهذا يبدو أن طبقة المثقفين بكل وعيها وثقافتها وكلماتها المنمقة مشلولة عاجزة عن التواصل مع باقى الجماعة على حين استطاعت أم شحته أن تفجر القضية .

وكأن الثورة على القهر السياسى "أقوى عند المستضعفين فإمكانية خرق التواطؤ الأيديولوجى ونزع الأقنعة الكلامية أقوى عندهم ، فهم يدركون أبعاد النفاق والكذب والتذوير فى خطاب السلطة لأنهم ضحايا هذه السلطة" (٦٥) والمرأة "أم شحته" بحكم وضعها الهامشى (كطبقة دنيا - وكامرأة) تربة خصبة للثورة ، تعد نموذجا يختلف عن نموذج البطل التقلدى فى الأدب حيث " يتقاطع منظورها للثورة مع منظور المثقف الذى تقدمه الكاتبة وقد ازدحمت رأسه بالشعارات والنظريات . إن هذا المثقف يتخاذل عن اتخاذ أى موقف فعلى " (٦٦) - كثائر - بل يصبح" محض فرد بسيط يسير وراء ها مثلما يسير الآخرون " (٦٧) .

ومن الكاتبات اللآئى تعاملن مع السياسة من خلال النظام الاجتماعى : وفية خيرى ، سكينة فؤاد ، نعمات البحيرى ، سهام بيومى ..

ففى إطار رمزى تقدم "وفية خيرى" فى قصتها" المالك الجديد" القهر السياسى الواقع على الجماعة من خلال الفرد وليكن صاحب عمارة : يخطط من أجل الاستيلاء على العمارة من مالكها الأصلى - من خلال إغراقه فى الديون - ثم من المستأجرين بعد أن يعدهم بأنه" سيعيد تنظيم البيت من جديد" وبأنه سيحولهم من مستأجرين إلى ملاك . ثم يحول البوابين إلى جواسيس بعد أن حول العمارة إلى مستعمرة مكونه من دورين : الطابق العلوى يسكنه هو والسفلى كان مجرد حجرات تمليك ثم عمل على أن "يطفئ أنوار العمارات التى يملكها اعتبارا من ساعة معينة من المساء توفيراً للنفقات"(٦٨) .

والكاتبة - هنا - تقدم الأسلوب الاستعمارى فى السلب وكيفية الاستيلاء .. كما تقدم المقولات الاشتراكية التى ابتذلت حين يفرغها المستعمرمن مضمونها ثم يستغل ظاهرها لمصلحته ومن هذه الاشارات : " سيعيد تنظيم البيت من جديد" تقييد حريتك .. هذا لصالح المجموع ".. " المالكون الحقيقيون .." وبهذا يحقق العدالة للجميع"(٦٩) أيضا مفهوم الطبّقية يقدم فى إطار رمزى حيث يصر المالك على السكن فى الطابق العلوى والباقون فى حجرات تمليك فى الطابق السفلى .. وأخيرا عمله على اطفاء الأنوار مساء كمحاربة للمعرفة أو المثقفين من جانبه " يطفئ على الأنوار فلا أستطيع القراءة .. فأنا لا أعيش إلا من أجل المعرفة"(٧٠) .

هكذا تؤكد وفية خيرى أن سلب المواطن جزء من سلب الوطن ، وأن قهر المثقف يبدأ من خلال هدم معطيات فكر يعتنقه (الاشتراكية) ويحميه وينتهى بتكبيل حريته فى إطار انتمائه للمجموع :"ماقيمة تعاسة فرد واحد إذا كان الكل سعيدا ؟؟" (٧٠) .

وفى قصص " سكينة فؤاد " (يوم للحب " ٩ شارع النيل) يكون القهر هو كل مفردات الواقع المحيط ، فى كل مكان ، ومن كل الأشخاص المحيطين ، ومن ثم يصبح الواقع مجرد مصيدة يجد فيها الإنسان نفسه ، ففى البيت تمكث عصا الأب – فى " ٩ شارع النيل " – لتقهر إيجابية الابن : " حارس الحق أنت يا ابن الكلب .. مالك ومالهم هذه دنياهم " (٧١) وفى العمل يوجد السيد الوكيل – فى قصة " يوم الحب " – " سليط اللسان عاد من جديد يترصده " (٧٢) وفى الشارع يذوق الهوان " فى طابور المجمع .. ساعتان وهو يزحف إلى الأمام وسط الطابور .. أراد أن يتوازن كثرت رغاوى الصابون تحت قدميه .. أنزلق وضاع البنطلون والهيبة والأعصاب " (٧٢) .

هكذا يتعرض الرجل شأنه شأن المرأة لعملية ترويض منذ الطفولة حيث يتمدد القهر كالسرطان من نظام الدولة إلى نظام الأسرة من طبقة إلى طبقة ومن رجل إلى رجل .. وفى ظل هذا المناخ تضيع القيم ويشيع الشعور بالاحباط ويتفجر هذا الشعور عنيفا مجنونا فى محاولة لتدمير الذات وتدمير الآخر " (٧٣) . حينئذ يدخل المقهور فى مرحلة تالية للرضوخ وهى مرحلة الاضطهاد .. حيث يفقد استقلاله الذاتى .. وفى رغبة – غير واعية – يحاول تدمير الآخرين ..

والبطل فى قصص " نعمات البحيرى " غائب ، وإن وجد – فى قصة " قريتى والفئران " – فهو مستهلك ومعصوب العينين ، بل مجبر أن يظل حاضرا بجسده ، غائبا بعقله ، فقط عليه أن يكون " كالثور الدائر فى الطمبوشة "والعالم الذى يعيش فيه – هذا البطل – يستشرى فيه الشر والفوضى .. وبالتدريج يتحول إلى عالم كابوسى يعجز أبناؤه عن السيطرة عليه ..: "إن الفئران تقتل كل طفل تتنبأ بأنه سيخلص القرية من فئرانها"(٧٤) .

وتصوغ "نعمات البحيرى" هذا العالم فى إطار رمزى : حيث القرية صورة مصغرة من هذا العالم ، والأطفال فى هذه القرية يمثلون المستقبل ، لكن الفئران (رمز

الشر المستشرى) تأكل الأطفال ، والقطط (رمز مقاومة الطبيعة) . والنساء لايفعلن شيئا سوى الحزن والذهاب إلى "العرافات" (رمز سيطرة الخرافة) . والثورة مربوط العينين (الرجل المستهلك) ولاحل يجدى من هذا الكابوس سوى الامتثال : "امتثلت قريتى الصغيرة لقضاء فئرانها .. عندما شب الطفل علم من سيدنا أن الثور الكبير لا بد وأن يسير فى الطمبوشة معصوب العينين لكى يدرك تماما أنه يسير فى طريق مستقيم"(٧٤) .

فالقهر هنا يكمن فى تغييب وتزييف الوعى تارة ، فى تكبيل الحريات تارة أخرى . والرجل هنا شأنه المجتمع الذى يعيش فيه ، مدموغ بعار الفقر والجهل ، ترس فى آله ، أو ثور فى ساقية ..

وفى عالم "سهام بيومى" يصعب فصل الرجل عن المكان الذى يعيش فيه . وطبيعة هذا المكان - كما تصوره الكاتبة - عالم ملئ بالقسوة والعنف والمطاردة ، ولذا يأتى هذا العالم بنماذج تجسد كل أنواع القهر بعجزها المادى والمعنوى ، وهناك تماثل واضح بين عناصر الكبت أو القهر أو الاستغلال من ناحية والعناصر المضادة : التحرر ، المغامرة ، المقاومة . من ناحية أخرى ، وهذه العناصر المضادة تعمل على تحويل الوضع الذى تبتدئ به لتقترح وضعا مختلفا .

والقهر متربص للرجل فى شكل عاهة جسدية (قصتى : "الحائل" الخيل والليل") وإن أفلت الرجل من هذا الواقع بالحلم ، أو الفن . فإنه لن يفلت من أسر الفكر الكلاسيكى العقيم : الذى يحول بينه والمرأة قصة "الخيل والليل" وبينه وتجربة الخروج (قصة التداعيات القديمة) ، وأخيراً بينه وحريته الفردية (القاع الملحى) .

وفى "الحائل" مثلا تتشابه عناصر الظلال الممتدة وإغلاق النوافذ والبر المظلم والصفعة على وجه الابنه فى مقابل خروج البنت من البوابة حاملة الرغيف للعازف وهى تردد أنشودة الفارس بل تواصل الخروج من الغرف المغلقة بالتطلع إلى قوس قزح فى السماء وكأن هذا التقابل فى بنية القصة يعكس لنا هذا التماثل القائم بين عناصر القهر والتحرر ... كمحاولة لاقتراح وضع جديد - للعلاقات والأوضاع المجتمعية والسياسية - عكس ما هو قائم ... من أوضاع .

وقهر الرجل لايتمثل - إذن - فى الخارج فقط ، بل فى تلك التحيزات - البالية عن المرأة من أفكار وعادات وتقاليد من شأنها أن تباعد بين الجنسين - والكائنة فى ذاكرة ووعى الرجل المعاصر لتقهره وتشدد به نحو الخلف ..

ومايعنينا هو انعكاس تأثير هذه العوامل على شخصية الرجل فى شكل علاقته مع المرأة ، فقد تصوغ - هذه العوامل - منه إنسانا مقهورا ، أو آليا ، أى تسلب منه نشاطه النفسى ، وفاعليته ، وفرديته ، فيظل كائنا فى مرحلة الاستكانة أو الرضوخ ، وهى مرحلة تسبق مرحلة الاضطهاد ومرحلة التمرد والثورة تلك المرحلة التى يتحول فيها الانسان المقهور إلي قاهر - أو بمعنى آخر يتحول من مقهور إلى مقهور قاهر لمن هم دونه وتحت سيطرته - أو يتحول إلى نمط تدميرى كنتاج للحياة غير المعاشة فى الواقع .

ومن ثم فهناك أنماط أربعة لتوصيف هذا المقهور :

١ - نمط الإنسان المقهور (كما سبق أن أوضحنا) .

٢ - نمط الانسان الآلي .

٣ - نمط الانسان التدميرى .

٤ - نمط الانسان المقهور القاهر .

٢ - الانسان الآلى : -

إن النفس الأصلية هى أصل النشاطات الذهنيه ، وفى مقابلها النفس الزائفة التى تحل محل الأصلية فتخنقها حين يتمثل الشخص لتوقعات الآخرين فيعتنقها بطريقة تبدو كما لو كانت رغباته هو . حينئذ نقول إن الرغبة الأصلية قد حلت محلها رغبة زائفه "إنه يعتنق تماما نوع الشخصية المقدم له من جانب النماذج الحضارية ، ولهذا فإنه يصبح تماما شأن الآخرين وكما يتوقعون منه أن يكون .. يصبح الة متطابقا مع ملايين آخرين"(٧٥) .

وتشئ الرجل إلى آله – فى القصة النسائية – يبدأ بفقدان النفس (كما فى قصة "رجل" لنوال السعداوى) " أثناء تلك التنازلات الصغيرة التى يقدمها فى العمل " تلك الأشياء التى تعارف الناس على تسميتها بالاحترام أو الرجولة أو الكرامة .. لم يدرك أنه تنازل عن شيء كبير فحسب ، وإنما هو تنازل عن أكبر شيء فى نفسه وأن كيانه كله قد انسحق " (٧٦) وبالتدريج يدرك"أنه يفقد شيئا مبهما غير منظور" .

وفقدان النفس يكون باستبدالها نفسا زائفه : "كان"عشماوى" من ذلك النوع من الناس الذى صنع وتشكل ليكون سكرتيرا خاصا . نوع لاتكون له شخصية خاصة .. إنه دائما صورة لشخص غيره ، صورة طبق الأصل لكنها ليست الأصل أبدا"(٧٧) .

وإحلال هذه النفس الزائفة – محل الأصلية – من شأنه أن يترك الفرد فى حالة متوترة مزعزعة ، ولكى يتغلب على هذا التوتر فإنه يضطر إلى التطابق والبحث عن ذاتيته .. ولما كان – هو – لايعرف من "هو" فعلى الأقل فإن الآخرين يعرفون – إذا تصرف وفق توقعهم – ولذا يسقط نفسيا وجسديا فى أسر توقعات " السيد الوكيل" حين ينصاع لأوامره كاملا على المستوى الوظيفى "كسكرتير" ، وعلى المستوى الجسدى أيضا (حين ينساق معه فى علاقة جنسية شاذة) ولايصحو إلا يوم أن انكشفت حقيقة قبحه وعجزه أمام زوجته .. حينئذ فقط تداعى .. وفى لجة الندم سقط" نهنهة مكتومة بدأت تعلو وتعلو لتصبح كنحيب امرأة"(٧٧) .

وعلاقته "بزوجته علاقة راكده، تتسم بالعجز من جانبه ، وبالحرمان من جانبها .." كانت تنهر نفسها وتتهم جسدها بالجشع والطمع .. تتقلب فى الفراش وهو نائم إلى جوارها يشخر . وحينما كان يقترب منها بعد كل محاولاتها للإفصاح ويحاول أن يرضيها لم يكن يرضيها فى معظم الأحيان ، بل لعله لم يرضها أبدا"(٧٧) .

وفى "دموع الإنسان الآلى" لعائشة أبو النور" يتجرد الإنسان من ذاتيته ، وهويته كلما" زاد يقينة بأنه نموذج أصيل للإنسان الآلى"(٧٨) وأينما ذهب " يشعر أنه يشيخ قبل الأوان .. يتعب من التفكير.. يغمى على عقله .. يغفو وهو نصف واع ونصف غائب

.. ينام وكأنه صاح"[٧٩] ويظل يتسائل :"من أنا .. وماذا أريد"[٨٠] وقد غدا الخارج غولا يتهدده ...

وفى الداخل يتجرد من الإحساس بالأمن والأستقرار ، ومن الإحساس بالحب – فى قصص : "رأس فى مواجهة الحائط"،"الحب لايدخل بيتنا" ،"اغتراب" – وعلاقاته الخاصة مع المرأة تتجمد كتها – لسبب لايدريه – بعد الزواج ، فيغترب الزوجان ، وتضيع الحقيقة مع إصرار الحرب الأهلية على الاستمرار – فى قصة"الهدف = صفر" – ومع اصرار السلطة على تغييب النابهين : الأحياء من البشر (قصة : الحقيقة أسمها خالد") .

٣ – الإنسان التدميرى : –

الدافع للحياة والدافع للعداء ليسا عاملين مستقلين بل هما فى تبعية متداخلة معكوسة فكما إزداد الدافع نحو الحياة انجرافا إزداد الدافع نحو التدميرية قوة ، كلما تحققت الحياة قلت قوة التدميرية . التدميرية هي نتاج الحياة غير المعاشة . إن تلك الظروف التى تسهم فى كبح الحياة تنتج إنفعالا للتدمير .. إما ضد الآخرين أو ضد النفس"[٨٨] .

التدميرية هى : هروب من شعور غير محتمل بالعجز .. سعى حثيث داخل الشخص الذى لا ينتظر سوى فرصة للتنفيس ، كرد فعل على هجمات الواقع : " إننى أستطيع أن أهرب من الشعور بعجزى إزاء العالم الذى هو خارجى بتدميره .. العالم هو آخر المحاولات وأشدها بأسا لإنقاذ نفسى من كونى مسحوقا منه" [٨٢] .

وفى قصة "يوم للحب" "لسكينة فؤاد يدرك"هو"من أعماقه أنه طفل وخائف .. يريد أن يعترف لها :" عند عتبة البيت أحس أننى أنهى اللهاث هروبا من غابة الوحوش " [٨٣]

.. وكأن الخارج يسلبه أمانه ، وتلقائيته .. فى العمل تلغيه الآله (الكمبيوتر) فقط تحوله إلى متفرج ، وفى الشارع يلقى فى طابور المجمع ... هى فقط الصدر الحنون عليه .. لكنه" كان ملعونا فى ثورته عليها .. الإنفجار لا يحدث فى أى وجه .. أكتشف أن هذه

النفس الملعونة لاتنفجر إلا فيمن يقتربون منها ... شظاياه لاتصيب إلا من يملك الآمان معهم .. وهى أقرب الدنيا إليه" (٨٤) .

فالميول التدميرية تمتزج "بالليبدو" الجنسى (*) . ، ومن ثم يمكن توجيهها ضد الأشياء الكائنة خارج النفس (هى) .."وصلت لحظة القتال فى أعماقة إلى قمتها .. صيرته أشلاء فى وجهها .. حل فى أعماقة الوكيل والمدير .. قرر لأول مرة أن يقاوم النفى خارج الذمم .. أطبق على رقبتها" (٨٥) .

فاللقاء الجنسى - هنا - مجرد فرصة للتنفيس .. قناع للتعبير عن رغبته المختزنه فى التدمير .. "وجد يديه تعتصران رقبتها .. جذبها بكل قوته .. أخذها فى صدره .. صعدت ونزلت الجدران .. رقصت الموبيليا .. هذه الدماء عليها .. دماؤها .. لماذا لاتنطق هزها .. أعاد الهز بكل القوة التى جرى بها طوال اليوم إليها .. انتقل الاهتزاز داخل رأسه .. رقصت كل الأشياء .. تداخلت .. تمدد بجوارها .. لم يستطع أحد فى التحقيق أن يفسر لماذا تقاتلا حتى الموت ... لم يختلف واحد من الشهود على أنهما كانا يحبان بعضهما حتى الموت"(٨٥) .

هكذا يمتزج الجنس - عند التدميرى - بالعنف ، لكنه ليس عنف الرجل " السادى (SADISM) التدميرى مختلف ، هدفه ليس التكافل الإيجابى أو السلبى ، ليس تجسيد الموضوع بالهيمنة على الآخرين - كما هو عند السادى - بل هدفه إزالة هذا الموضوع أو استئصاله .

٤ - الإنسان المقهور القاهر : -

ماهية المقهور القاهر تكمن فى : تلك السلطة أو القوة أو المال الذى آل فجأة إلى إنسان مقهور وكأن الزمن أذعن له وبدل إنحسار الذات وجمود الديمومة وسوداوية

(*) الليبدو (libido) هو الطاقة التى تصدر عن الغريزة الجنسية بأوسع معانيها .

المستقبل ، أصبح يملك نوعا من السيادة على المصير ، بل اكتسبت حياته ديناميـة متسارعة وقد بدا كل شئ فى متناوله ، وخطورة المـأزق هنا : أن دوام هذه الحالة يقف عقبة دونه والتحرر الذاتى الحقيقى ، وذلك التحرر الذى يتطلب كثير من الجهد الصامت ، والتعامل الصبور .

مع الواقع بكل تفـاصيله ، إذ أن سيطرة المزاج النفـاجى(*) والحـالة النفسـية الاهتياجية تلغى الواقع تماما من خلال أزدرائه وهنا مكمن الخطورة منها ، وضرورة التنبه لها . فمن الممكن إلغاء الواقع سحريا ، ولكن ذلك لن يغيره بحال من الأحوال . تلك مشكلة توقف عملية التحرير عند حد ردود الفعل " (٨٦) .

ومن ثم فبدلا من تطلعه إلى تغيير الأوضاع التى تضعه موضع القهر ، يسعى إلى قلب الأدوار ، أو بمعنى آخر يتحول من مقهور إلى قاهر ، "فبدل عقـدة النقص تبرز عقدة التفوق والاستعلاء ، وبدل العجز والاستسلام تبرز عقدة الجبروت ، وبدل انعدام المكانة تبرز عقدة الاستثناء"(٨٧) .

ومايعنينا – فى تصور الكاتبات لنمط المقهور القاهر – هو إطار علاقـته بالمرأة ومدى تحققه موضوعيا – وفنيا – فى قصص الكاتبات .

ونستطيع أن نلمح صورة" المقهور القاهر" – بوضوح – فى قصص : "صوفى عبد الله" ونوال السعداوى، وسناء البيسى ، وسلوى بكر .

وفى قصص "صوفى عبد الله" نرى مأساة" عبد الدايم" – فى قصة ألف مبروك" تبدأ مع حلمه الجامح : أن يدخل "فى عداد الحكام ، الأفندية ، أهل النفوذ" ومن أجل

(*) النفاجى (megalomaniac) النفاجى هو كائن مهووس بالعظمة وارتفاع الشأن ، أو هو يقدم نفسه هكذا مباشرة بدون جهد فعلى للوصول إلى تلك العظمة . والنفاج هو نوع من رد الفعل التعويضى عن مشاعر نقص ذاتية شديدة . أنه رد فعل تمرد خرافى على العجز .. التضخيم الخارجى متواز عموما مع النقص الداخلى"(انظر ص ٢٧٧ من كتاب" سيكولوجية الانسان المقهور": تأليف دكتور مصطفى حجازى) .

ذلك يتحايل أو يلتصق بأستاذه (العميد) " وكأنه عبد يقدم القرابين إلى وثن .. ومع الزمن بات" عبد الدايم" يصدق أن له نفوذا وأمسى لايقدر على الحياة بغير شكر يتلقاه ، وتوسل يتقاضاه"[٨٨] ومع الزمن تطورت أحاديثه عن جاهه ، ولم يستطع أن يزعم أن له نسبا بين الجراكسة ، وعلى يده هذا الوشم الظاهر ، واسمه ريفى من الأول إلى الآخر ، فزعم له نسبا معرقا فى الزراعة وأبا أورثه متاعه وضياعه"[٨٩] .

هكذا مع تدرج الزمن يفقد "عبد الدايم" كل يوم شيئا من ذاته ، وبدل أن كان - بالنسبة إلى أستاذه - عابدا يقدم القرابين "أصبح" يتلذذ بوقوف الرجل أمامه"[٨٩] - وفى قصة" الواجهة الصماء" - .. يدرك أنه غدا إنسانا مكروها ، لكنه فى الوقت نفسه مدفوع أن يفعل هذا :"أننى لا أريد .. ولكن شيئا أقوى منى .. فى أعماقى هو الذى ..يريد"[٩٠] .

إن نفسية كل من "عبد الدايم" ،و"رفيق عبد الموجود" - فى قصتى:"ألف مبروك" ، "الواجهه الصماء" هى نفسية" المقهور القاهر" ، حيث يمارسان القهر على الآخرين مثلما وقع عليهما ، ليس فقط فى علاقتهما بمرؤسيهما ، ولكن فى علاقاتهما بالمرأة - حيث نجدها - تقوم على وهم" وإدعاء التجربة بل تقدم من خلال تصور جاهز - مسبق - لها : فى كونها "دمية" و:صيد ثمين" .

ولا يختلف الموظف (المقهور القاهر) عند "نوال السعداوى" عنه عند "صوفى عبد الله" فى كونه مقهورا من رؤسائه ، قاهرا لمرؤسيه - كما فى : "نظر ويحفظ" ، "موت معالى الوزير سابقا ، أعتراف رجولى ، المقال" - وفى إطار علاقته بالمرأة تكون - الأخيرة - هى السبيل الوحيد أمامه كى يكون ، بل المتنفس والدفاع ضد وضعية القهر ، يسقط الوزير"موت معالى الوزير سابقا" لعجزه عن كسر عين الموظفة الصغيرة : "استقرت عيناها القويتان الثابتتان فى عينى - وانتفضت .. وشعرت بالخجل .. وتحول الخجل إلى غضب وتحول الغضب .. إلى رغبة فى أن أخجلها كما أخجلتنى .. أصدرت كل ما فى سلطتى من قرارات لتشتيت هذه المرأة والقضاء عليها .."[٩١] فقد "أصبح وجودها كأنما يهدد وجودى"[٩١] .

وفى قصة ؛ اعتراف رجولى" يرتبط الاحساس بالرجولة بقهر المرأة بل "إن أفقر رجل فى أحط طبقة اجتماعية يعود فى النهاية إلى زوجته ليغضب وليشعر أنه رجل" [٩٢] .

ويتناسب القهر الذى يفرض على المرأة مع درجة القهر الذى يخضع له الرجل فى المجتمع ، أو بمعنى آخر كلما كان الرجل أكثر غبنا فى مكانته الاجتماعية ، مارس قهرا أكبر على المرأة .. ويمكننا أن نمثل لذلك بمقارنة مكانة المرأة فى الوسط الريفى بمكانتها فى الوسط الحضرى .. فعلى سبيل المثال نجد الموظف فى قصة "الرجل ذو الأزرار" يعكس القهر الذى يتعرض له من "السيد الوكيل" على زوجته وأخته : فيستولى على ميراث الأخت ، بينما يصر فى علاقته بزوجته على أن لا يكون تلقائيا ، وثمة حائل يظل كائنا بينه وزوجته :"رغم المسافة التى كانت تفصل دائما بين وجهينا لم يحدث أن عرفت ملمس شىء من وجهك أولا مست شفتاك خطأ شيئا من وجهى"(٩٣) .

وقهر الرجل للمرأة فى الريف – فى قصتى :"لست عذراء"، كانت هى الأضعف" يتلخص فى استلابها قيمتها ، ولما كانت قيمة المرأة ومكانتها فى هذا الوسط مرتبطة بجسدها .. شرفها .. عفافها الجنسى .. أصبح قهرها متمثلا فى أفكار هذا الشرف . وجناية الشرف – فى الريف بقدر مأساويتها ، وبقدر كشفها للقهر الواقع على المرأة إلا أنها تشير إلى الخلل الكائن فى بنية البيئة الريفية حيث يصل القهر المفروض على الجميع إلى ذروته ..

فقيمة الرجل فى الريف (قصة :"كانت هى الأضعف") مرتبطة بقوته البدنية لا العقلية ، مرتبطة بفحولته أو ذكورته :" هو أذكى رجال القرية .. ولكن عقله وذكاءه لن يشفعا له .. فالرجل عندهم جسد قوى وليكن له رأس بغل"(١٠٤) .. ولكن هذه العروس التى رشحتها أمه له سوف تفضح عجزه وفشله وهو يكرهها كما يكره أمه ... ومنحته الكراهيه ذكاء وكبرياء . فلماذا لا يسقط عجزه عليها .. وحل يوم الزفازف :"لا لن يمتع أنظارهم بالفضيحة .. وهو يختلس النظر إلى المرأتين .. كل امرأة منهما منقضه بجسدها على الساق .. لا أحد يعرف الحقيقة ..إلا هى ..أول مره يراها الآن .. وهولا يرى عروسا .. لايرى إنسانا .. مجرد شال أحمر فى نهايته فخذان .. وخطا خطوة بطيئة ثابته نحو الرجل العجوز ورمقه بنظره استعلاء ثم قذف بالبشكير فى وجهه نظيفا كما كان .. لم تطأه بقعة دم أحمر .. وتهدلت عينا والد العروس فى خزى وظهرت العروس .. ونظرات نارية منذرة ترشفها" (١٠٥) .

هكذا يسقط الرجل عجزه على المرأة ، ويصبح جانيا ومجنيا عليه فى الوقت نفسه ، جانيا على "العروس" ومجنيا عليه من البيئه الريفية ، ومن الأم ، كلاهما اختزلا فيه قوته وذكورته بفعل قهر متراكم تارة من الأم ، وتارة من رجال القرية جميعا (المجتمع) . وفى قصة"ليست عذراء" يبدو الحرمان وقبح الزوجة قوة دافعة لأن يعتدى على ربيبته ، وابنة أخيه :"فرق كبير بين ساقيها الناعمتين وبين ساقى زوجته الرفيعتين اليابستين .."(١٠٦) وتكبر "سعدية" ويزوجها" الحاج بدوى" برجل ضعيف يكتشف أنها ليست عذراء ، ويحس"الحاج بدوى بالعار فيحاول قتل سعدية .. لكنها تهرب .. ويهرب معها أمام"الحاج بدوى" وسعادته .

هكذا ينظر "المقهور القاهر" للمرأة مثلما ينظر لها "السيد" كمجرد جسد يملكه ، ومكانه أدنى يكون من خلالها .. يتنفس .. يتحقق بإسقاط عجزه وقهره عليها .. بل يزيد فى قهره لها عن قهر"الرجل السيد"لأن قهره لها متناسب طرديا مع حجم العنف المعرض هو له فى الخارج .

وتتضح جدلية القهر – أكثر – فى قصص "سلوى بكر" و "سناء البيسى" حيث تتحلل شخصية المقهور وتسقط بتصدى المرأة ورفضها ، وبعد أن كانت هذه المرأة "منفذا لا تنتقم لكل ضغوط معاناة طفولتى ونموى"(٩٧) ثارت فجأة :"أرتفع صوتها وشاهدت أصبح يدها مشروعة مهددة .. تخليت عن عروش الأوامر ورجعت إلى قواعدها داخل مملكتها فى بيت أردد حَاضر على مدار السنين"(٩٧) .

وفى قصة "امرأة على العشب"لسلوى بكر" يتيقن المخبر من ذكاء المرأة أم الولد" من مماطلتها .. ومراوغتها فى الثمن الذى يقدمه لها مقابل قبولها المبيت في التخشيبة كمتهمة فى قضية تسول – ولذا سرعان ما تتغير لهجته لها ويعترف : بأنه مجرد ضحيه ، ولا يريد منها شيئا سوى المساعدة :"الدنيا أنقلب حالها يا أختى هذه الأيام .. الغلاء فى الطالع .. والمضروب الجالس أمام مكتبه فى القسد ، يظن أننى قادر على .. قطف النجمة ، التى يريدها على كتفه ، من السماء"(٩٨)

هكذا يتخلى الرجل عن عرش تسلطه - مع تيقنه تصدى المرأة ورفضها بل إنه " فى اللحظة التى يتغير فيها وعى المرأة وتصبح قادرة على الرفض والمقاومة ، وتتزعزع أسس النظام وتتخلخل شرعية سلطته ، وتتفكك بنيته حيث لم يعد المتآمر ولا مدبر الانقلابات هو العامل الثورى الحقيقى فى المجتمع .. بل المرأة .. هى القنبلة الموقوته فى صميمه .. نقطة الضعف .. ركيزة النظام الأبوى وجميع مظاهره "(٩٩) .

****

"هوامش صورة المقهور"

(١) كافيين رايلى : الغرب والعالم ، ص ٢٩ .

(٢) نفسه : انظر ٢٩ – ٣٣ .

(٣) د. لطيفة الزيات : من صور المرأة فى القصص العربى ، مجلة أدب ونقد ، أبريل ، ١٩٨٤

(٤) انظر : مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى "سيكولوجية الانسان المقهور ، ص ٨٣

(٥) نفسه : ص ٥٥ .

(٦) نفسه : ص ٥٥ – ٥٦ .

(٧) نفسه : ص ٢٣٢ .

(٨) جاذبية صدقى : حلو يا بلدى ، مجموعة " ليله بيضا ، ص ١١٨ .

(٩) جاذبية صدقى : حب النسا ، مجموعة "الليل طويل" ص ٧١ .

(١٠) جاذبية صدقى : حلو يا بلدى ، ص ١١٨ ، ص ١١٩ .

(١١) نفسه : ص ١١٩ .

(١٢) جاذبية صدقى : حب النسا ، ص ٧٤ .

(١٣) نفسه .

(١٤) سوسن ناجى : الروائية المصرية وصورة المرأة ، ص ١٤٣ .

(١٥) هدى جاد : صقيع الأفران ، مجموعة "سطر مغلوط" ، ص ١٣٦٠ .

(١٦) نفسه : ص ١٤٣ .

(١٧) صوفى عبد الله : وانحنيت ، مجموعة "أربعة رجال وفتاة ص ٢٦ .

(١٨) صوفى عبد الله : عم حمزة ، مجموعة "نصف امرأة" ، ص ٤٦ .

(١٩) منى رجب : ذهب ولم يعد ، مجموعة لعبة الأقنعة ، ص ١٠ – ١١ .

(٢٠) نفسه : ص ١١ .

(٢١) نفسه : ص ١٢ .

(٢٢) صوفى عبد الله : السياج ، مجموعة ، أربعة رجال وفتاة .

(٢٣) زينب صادق : تطابق مواصفات ، مجموعة يحدث أحيانا ، ص ٤٠ .

(٢٤) سناء البيسى : دقت الساعات ، مجموعة هى وهو ، ص ١٠٢ .

(٢٥) سناء البيسى : ساعة العصارى ، مجموعة هى وهو ، ص ٤٧ - ٤٨ .

(٢٦) نفسه : ص ٥١ .

(٢٧) نفسه : ص ٤٨ - ٤٩ .

(٢٨) نوال السعداوى : كانت هى الأضعف ، مجموعة كانت هى الأضعف ص ٧ .

(٢٩) نفسه : ص ٨ .

(٣٠) نفسه : ص ٩ .

(٣١) د. لطيفة الزيات : الشيخوخة ص ١٠٢ .

(٣٢) نوال السعداوى : الرجل ذو الأزرار : مجموعة كانت هى الأضعف ، ص ١٢ .

(٣٣) نوال السعداوى : رجل ، كانت هى الأضعف ، ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(٣٤) نفسه : ص ١٠٣ .

(٣٥) نفسه : ص ١٠٦ .

(٣٦) يوسف الشارونى : مع القصة القصيرة ، ص ٢٢٤ .

(٣٧) عائشة أبو النور : رأس فى مواجهة الحائط ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٢٦

(٣٨) نفسه : ص ٢٤ - ٢٥ .

(٣٩) عائشة أبو النور : الحب لا يدخل بيتنا ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٦٩ .

(٤٠) نفسه : ص ٦٨ .

(٤١) نوال السعداوى : لعلة الحب ، مجموعة تعلمت الحب ، ص ٢١ .

(٤٢) نفسه : ص ٢٩ .

(٤٣) نفسه : ص ٣٠ .

(٤٤) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٢٤٥ .

(٤٥) نوال السعداوى : تعلمت الحب ، مجموعة تعلمت الحب ، ص ١٥ - ١٦ .

(٤٦) نفسه : ص ١٧ .

(٤٧) نفسه : ص ١٩٦ .

(٤٨) نفسه : ص ١٩٣ - ١٩٧ .

(٤٩) نفسه : ص ٢٠٠ .

(٥٠) عائشة أبو النور : دموع الانسان الآلى ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٣٤ .

(٥١) نوال السعداوى : مقدمة مجموعة "الخيط" ص ٧ .

(٥٢) نوال السعداوى : رجل ، مجموعة كانت هى الأضعف ، ص ١١٣ .

(٥٣) نفسه : ص ١٠٨ .

(٥٤) نفسه : ص ١١٢ .

(٥٥) زينب رشدى : إدارة حكومية ، مجموعة يحدث أحيانا ، ص ١٢ .

(٥٦) سكينة فؤاد : ٩ شارع النيل ، مجموعة ٩ شارع النيل ، ص ١١ .

(٥٧) issu as in " The new : - Sandra, Gelbert, what do Femihist critics what,

(٥٨) سوسن ناجى : الرواية المصرية وصورة المرأة ، ص ٣٣ .

(٥٩) نوال السعداوى : اعتراف رجولى ، موت معالى الوزير سابقا ، ص ٦٨

(٦٠) نوال السعداوى : موت معالى الوزير سابقا ، ص ١٣ .

(٦١) نفسه : ص ٧ .

(٦٢) عائشة أبو النور : تحقيق فى جريمة حب ، مجموعة ربما تفهم يوما ، ص ٢٦

(٦٣) د : مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى ، ص ٢٢٥

(٦٤) نفسه : ص ٣٨ - ٣٩ .

(٦٥) فريال غزول : بلاغة الغلابة ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر ، ١٣ نوفمبر ١٩٩٨

(٦٦) اعتدال عثمان : الفتاة والكتابة الأدبية ، جمعية تضامن المرأة .

(٦٧) سلوى بكر : أم شحته التى فجرت الموضوع ، مجموعة"زينات فى جنازة الرئيس .

(٦٨) وفيه خيرى : المالك الجديد ، مجموعة أكثر من شىء ، ص ٢٤٠ .

(٦٩) نفسه : ص ٢٤١ - ٢٤٢ .

(٧٠) نفسه : ص ٢٤٣ .

(٧١) سكينة فؤاد : ٩ شارع النيل ، ص ٢٢ .

(٧٢) سكينة فؤاد : يوم للحب ، مجموعة محاكمة السيدة س ص ٤٢ - ٤٣ .

(٧٣) د. لطيفة الزيات : من صور المرأة ، مجلة أدب ونقد .

(٧٤) نعمات البحيرى : قريتى والفئران ، مجموعة : نصف المرأة ص ٢٠ .

(٧٥) نوال السعداوى : رجل ، كانت هى الأضعف ، ص ١١٢ - ١١٣ .

(٧٦) نفسه : ص ١٠٧ - ١١٤ .

(٧٧) عائشة أبو النور : دموع الانسان الآلى ص ٣٣ .

(٧٨) نفسه : ص ٣٥ .

(٧٩) نفسه : ص ٣٢ .

(٨٠) ايريك فروم : الخوف من الحرية ، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(٨١) نفسه : ص ١٤٥ .

(٨٢) سكينة فؤاد : يوم للحب ، ص ٤٩ .
(٨٣) نفسه : ص ٤٢ .
(٨٤) نفسه : ص ٥١ - ٥٢ .
(٨٥) د. مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى ، ص ٥٥ .
(٨٦) نفسه : ص ٥٤ .
(٨٧) صوفى عبد الله : ألف مبروك ، مجموعة ألف مبروك ، ص ٦ - ١٠ .
(٨٨) نفسه : ص ١٢ - ١٠ .
(٨٩) صوفى عبد الله : الواجهة الصماء ، مجموعة ألف مبروك ، ص ٨١ .
(٩٠) نوال السعداوى : موت معالى الوزير ، ص ١٣ - ١٦ .
(٩١) نوال السعداوى : اعتراف رجولى ، ص ٦٩ .
(٩٢) نوال السعداوى : الرجل ذو الأزرار ، مجموعة كانت هى الأضعف ، ص ١١٨ .
(٩٣) نوال السعداوى : كانت هى الأضعف ، ص ٩ .
(٩٤) نفسه : ص ١٢ .
(٩٥) نوال السعداوى : ليست عذراء ، مجموعة حنان قليل ، ص ٤٦ .
(٩٦) سناء البيسى : قلت لها حاضر ، مجموعة ، هى وهو "ص ٣٥ .
(٩٧) سلوى بكر : أمرأة على العشب ، مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ص ١٠ .
(٩٨) هشام شرابى : البنيه البطركية ، ص ٩ .

الفصل الثالث

"صورة الرجل المثال / الحلم"

من الصعب – مبدئيا – تحديد ماهية الرجل "المثال" – أو المرئى فى صورة مثالية – بصفته الأنموذج المستحسن فى منظور الكاتبات ، والذى يحمل رؤيتهم تجاه واقع معين يردن تصويره ، وذلك أن كلمة "مثال" (ideal) ما هى إلا تقدير نسبى لمدلول عام ، فإذا أردنا تحديدة فى نطاق مضامين السلوكيات ، والقيم وجدنا أن ما يمكن تسميته سلوكا سويا أو طبيعيا فى مكان ما ، يمكن أن يكون سلوكا شاذا فى مكان آخر . أيضا فكرة ما هو "مثالى" وفقا للعادات والتقاليد تتغير وتتبدل البيئة ، أو الثقافة ، أو السن ، أو الجنس ، وكذلك تبعا لاختلاف طبقات المجتمع .فالمثالية مفهوم قيمى ، يحمل معان وتفسيرات متعددة ، أى أنه مفهوم متغير كمفهومنا "للقيم " على اعتبار أن " القيم منتجات ثقافية تصدر عن بنية الواقع الاجتماعى .. ومشروطة وجوديا بأصول تاريخية، واقتصادية .. كتعبير عن الغايات ، والأهداف النهائية .. " عما يجب أن يكون " اجتماعيا ، وثقافيا " (١) .

وكما يتبدل مفهومنا للظاهرة الأخلاقية من مكان إلى مكان وفى أزمنة متعددة ، ومتوالية فى نفس المكان يتبدل مفهومنا لمعنى "المثال" "فالحقيقة الأخلاقية لم تعد شمولية مطلقة ، وإنما صارت نسبية" (٢) .

وقياسا على هذا يمكننا أن نرى نمط الرجل المثال (أو المرئى فى الواقع بصورة مثالية) – من منظور المرأة / الكاتبة – بمثابة الصورة ذات الملامح والأبعاد المتباينة ، وما يمكن اعتباره رجلا مثاليا من منظور كاتبة بعينها لا يمكن اعتباره كذلك من

منظور كاتبة أخرى . وذلك تبعا لاختلاف الرؤى والمفاهيم والثقافة ... بين أنماط الكاتبات أنفسهن .

****

وما يعنينا هو رصد مفهوم الكاتبات المصريات لصورة الرجل المثال / المرئى ، وذلك لنتبين مدى التطور الاجتماعى الذى لحق بالمجتمع المصرى فى فترة قبل وبعد ثورة يوليو (١٩٥٢) وفى الوقت نفسه نتبين مدى التطور – الذى لحق بوعى الكاتبة / المرأة بالرجل ، كامتداد لتطور وعيها بذاتها على امتداد تلك الفترة .

لكن هذه الفترة الزمنية تميزت بأنها فترة تغيير جذرى ، وما يستتبع هذا التغيير هو حدوث خلخلة واختلاط ليس فقط فى القيم والعادات والسياسة والاقتصاد ، ولكن أيضا فى شخصية المجتمع ، وبنية الأفراد النفسية . فبجوار القديم وجدنا الجديد – وبدل أن كانت هناك سمات محددة يتسم بها المجتمع التقليدى وجدنا بجواره مجتمعا جديدا قد تولد حديثا أى وجدنا مجتمعين ، كائنين ، متضارعين وموجودان فى نفس الشخص الواحد بدرجات مختلفة . وما يقال من تعدد وتجاور فى سمات وأنماط شخصية المجتمع والرجل ينطبق على تعدد سمات وأنماط الكاتبة / المرأة فى الواقع ، حيث نلحظ خلخلة واختلاطا فى مواقف كاتبات الجيل الواحد – على سبيل المثال – تجاه الرجل المثال / المرئى لاختلاف مواقفهن تجاه ذواتهن .

فموقف الكاتبة / المرأة تجاه الرجل المثال ، مرتبط إذن بتاريخ وعيها (بذاتها أولا ثم الرجل) أكثر من ارتباطه بفترات المد والجذر السياسى / الزمنى . ولما كان تاريخ وعى الكاتبات بذواتهن مضطربا ، لذا جاء موقفهن من هذا الرجل تابعا لهذا الوعى أى مختلطا بين الكاتبات لدرجة التناقض . فالرجل المثال – على سبيل المثال – من وجهة نظر كاتبة مثل "جاذبية صدقى" هو الرجل الرجعى من وجهة نظر كاتبة مثل "نوال السعداوى" .

إن تحديد تعريف خاص لمصطلح " الرجل المثال " – عند الكاتبات إنما هو خاضع لمنظور الكاتبة وموقفها – أولا – ولمزيد من إلقاء الضوء على موقف الكاتبات تجاه هذا الرجل ، نجدها مواقف متباينة ، مختلفة تبعا لاختلاف ثقافة الكاتبة ووعيها بذاتها ، ومن ثم تباينت الصورة المستحسنه – لديهن – عن الرجل ، فبينما كان " الرجل التقليدى هو الانموذج والمثال عند كاتبات "الاتجاه الأول" ، نجد الرجل الثورى هو الحلم الكائن فى عقل كاتبات "الاتجاه الثانى" المعبر عن افتقادهن – فى الواقع غالبا – للرجل المثال أو الرجل فى صورته الأمثل وتأتى صورة الرجل عند كاتبات **"الاتجاه الثالث"** لتتبنى رسم ملامح جديدة للإنسان الجديد (كما ينبغى أن يكون) .

ومن الملاحظ – مبدئيا – أن تمثل الكاتبات لماهية الرجل "المثال" نابع من رؤيتهن الفردية ، المرتدة إلى واقعهن الاجتماعى ذلك أن "الفرد لايحيا إلا فى حقل ، ولايتطور إلا ضمن ذلك الحقل أو على الأقل لايستطيع التمتع بالسلامة النفسية والعقلية إلا داخل جماعة تنميه وتساهم فى استقراره .. والحقل الاجتماعى هو التراب للذات ومركز التحرك ، وأرضية العمل والفكر والقيم .. فهو يخلق ذهنية الفرد ونوازعه وبواعثه ، ويدعوه وفق توجهات وقيم .. ولاحياة للعنصر إن لم يكن الحقل منظما بإنسانية ، ووفق إفكارية واضحة ومتوازنة " (٣) .

والكاتبة العربية بصفتها امرأة تحيا فى مجتمع له طبيعة ثنائية "فى التفكير (*) قد لا تجد مفرا من الانقسام .. من تبنى فكر وعقيدة المجتمع / الرجل ، ومن ثم تكون – بوعيها – مجرد تابعة له ، حيث تم قتل القدرة – فيها – على الرفض ، على الموازنة ، على النقد ، على الفرز ، على تقويم الأشياء .

(*) الثنائية فى التفكير هى أحدى سمات الفكر التقليدى الذى ينظر إلى العالم لا فى إطاره الشمولى ولكن فى إطار تجزيء الكل ، أى فى إطار الفصل بين الخاص والعام ، العقل والجسد ، الشكل والمضمون .. بمعنى وجود فصل – داخله – بين الذات والموضوع ، والثنائية عموما إشكال فلسفى ملتصق بالحضارة التى أستقرت مع استقرار النظام الأبوى لمزيد من التفاصيل راجع : الفكر العربى المعاصر والمرأة ، جمعية تضامن المرأة العربية ، ١٩٨٨ ، القاهرة . المؤتمر الدولى الثانى .

ومن ثم يصعب على الكاتبة / المرأة - خاصة عند كاتبات "**الاتجاه الأول**" (*) تبنى فكرة جديدة ، وتصور مستحدث ، لما ينبغى أن يكون عليه الرجل ، وربما لأنها مازالت تعتبر ذاتها فى موقع المفعولية .. موقع التبعية لما هو شائع ، وكائن من أفكار ونماذج بشرية سائدة .

ومن ثم فالرجل "المثال" - عند كاتبات **الاتجاه الأول** - هو *الرجل التقليدى* ، أو *الرجل المعترف به قبل المجتمع* ، كسمات مستحسنة وشائعة .

فالرجل "السيد" فى قصص "جاذبية صدقى (**) هو الأنموذج "والمثال " ، المرغوب للمرأة بصفة عامة - حيث الذات مازالت محكومة بقيم الرجل / المجتمع - بل إن ممارسة العنف الجسدى والمعنوى محبب إلى نفس تلك المرأة لأنه مرتبط لديها بتصورها عن ذاتها كأنثى ، أى ممارسة هذه الأنوثة فى مفهومها تعنى الاستكانة والانتظار فى مقابل ما يجب أن يكون عليه الرجل - فى نظرها - من سمات أهمها القدرة ، والقوة ، وملكية زمام الأمور : " ثار وزجرها .. فزغرد قلبها وقال لها : هو يحبك والنبى يا فتحية ؛ ... إنها تريده أن يكون .. سيدها ؛ ... ينهرها ويزجرها ويدفعها - ربما يضربها . وستطيعه . مادام قلبه لها - خلاص ؛ ... صوته فيه نبرة السيد ... نبره أرتعشت لها أعماق أحشائها " (٤) .

ففى مجتمع ينزع إلى حصر الامتيازات فى الرجل ، تصبح الرجولة - فى حد ذاتها - قيمة ، ودرجة عالية ، وما عداها فهو قاصر وناقص . ومن ثم يصبح الرجل فى ظل هذا المناخ : يكفيه أنه رجل : "صحيح هزيل الحظ والهيئة ، لكنه رجل .. صوته فى البيت بالدنيا .. صحيح أنها هى التى تتعب .. وتشقى .. لكن خير هى الأقوى والأكثر صحه .. فقط يعيش .. عزها وتاج رأسها - الرجل " (٥) .

(*) من كاتبات "الاتجاه الأول" اللاتى يصورن الرجل المثال / الحلم" : ابنة الشاطى ، ملك عبد العزيز ، جاذبية صدقى ، صوفى عبد الله ، احسان كمال " .

(**) انظر فصل *الرجل السيد* : *الجزء الخاص بصورة "السيد"* عند "جاذبية صدقى" .

وفى مجموعة "سر الشاطىء" يصبح الرجل هو قوام الحياة للمرأة وسر ربيعها "كما فى قصة "سر ربيعها" وبدونه تتحول النساء إلى "ولايا" ورغم أن هذا الرجل أكبر الأسباب فى شقاء المرأة كما فى "قصة ملك عبد العزيز : (الهاربة ، حديث امرأة ، نفوس غليظة ، قلب كبير ، الضائع)(*) إلا أنها لا تستطيع ، ولاتود الفرار منه ، فهى - على سبيل المثال فى قصة الهاربة - تهرب منه ثم إليه ... موزعة بين كره لزوج سابق وحب لزوج حاضر ، وعاطفة تتردد بين الكره والحب للابن من زوجها السابق . وفى قصة " حديث امرأة " نجد المرأة المهجورة تعيسة ، لأنها لا هى مطلقة ، ولاهى موضع حب الزوج .. وفى قصة "نفوس غليظة" نجد الأخت تنتظر مجيء شقيقها ليذبحها أو اليتم والغربة : "هناك سأشعر بالوحشة القاتلة فلا ولد ولا رفيق .." [٦] فالعلاقة برجل (زوج - ابن - رفيق) هى المعنى الذى يفضى على الحياة القيمة .. ومهما تشوهت هذه العلاقة ، فهى خير من لا علاقة : "أى نكر فى أن يضربك زوجك .. أليس هو رجلك وسيدك .. ليس على المرأة إلا أن تحتمل غضبه .. وتفرح برضاه حين يقبل .. احتملى يا أخت واصبرى فليس أمام المرأة إلا الصبر؛" [٧] .

فجدلية العلاقة بينها والرجل كامنة ، لكنها غير متكافئة .. لذا تجد المرأة نفسها فى قصة " سجن أملكه " " لإحسان كمال " مدفوعة بدافع خفى إلى ترك الحياة بدون رجل - بالنسبة لها - سجن كبير وخير لها أن تحيا فى سجن تملكه هى .. على أن تعيش بمفردها فى سجن لاتملكه (داخل المجتمع) .

إن المعنى الكائن الذى تبثه الكاتبة / المرأة - هنا - يقول أن المرأة مازالت تعيش فى عالم الرجل لا فى عالمها .. " إنها تثور ضده وتعود إليه ، تعلن استقلاليتها عنه وتحتمى به ، تسقط تمثاله المهيب عن عرش الوعى فتستبين فراغ العالم وفراغها هى .. تعود لتملأ الفراغ برجل يختصر كل القضايا والمبادىء والأوطان ويغنى عن كل نشاط إنتاجى اجتماعى .." [٨] .

فالرجولة إذن فى هذا المناخ مكانة ، وامتياز ، للجنس المنتمى إليها ، درجة عالية ، يربو - بها - حاملها عن أدنى نقص (*) وقياسا على هذا : لايوجد رجل - منتمى

(*) انظر هذه القصص فى مجموعة الجورب المقطوع : ملك عبد العزيز .
(**) الأمثال الشعبية تعضد هذا المعنى ، وهى كثيرة ، مثالها : الرجل لا يعيبه شىء .

بجنسه إلى الرجال - معاب ، أو ناقص ، لأن الرجولة فى العرف الاجتماعى العام تحمل معنى القيمة، والاكتمال ومن ثم فلا مجال هنا - عند كاتبات الاتجاه الأول - لمناقشة مفهوم الرجل المثال بصفة عامة أو خاصة ، ربما لأن مفهوم الرجل ، ملتصق بمفهوم السوء - فى العرف العام أو الشائع ... لذا يصعب تناول الكاتبة لهذا النمط كنموذج قائم بذاته - لرجل - فقط قد يبدين استحسانا للرجل (فى البعض من صفاته) - كما هو واضح فى قصص "صوفى عبد الله" : "شهامه ، المنتقمة" ، قطار السعادة " ، "رحلة استشقاء (*) واحسان كمال : "سجن املكه ، لحن من السماء" .

فالشهامة ودماثة الخلق أحد علامات المثالية عند " صوفى عبد الله " فى قصص - سابق الذكر - ويضاف إلى هذا الطابع الريفى الذى يضفى على البطل سمة الأصالة .. والانتماء : " إننى فتى ريفى لم استطع بعد هضم حياة المدينة ، وإن بى لحنينا إلى مسقط رأسى" (٩) .

وفى قصة " سجن أملكه " " لإحسان كمال " يتحول الرجل إلى فارس لا لشىء إلا لتلك الصفات التى أعجبتها فيه " كان إذا دخلت والدتى الشرفة غادر هو شرفته فى الحال وعندما كان يزور والدى يبالغ فى المحافظة على حرمة المنزل .. وإذا تصادف وسلمت عليه .. كان يرد السلام باحترام مهذب وهو يغض من بصره وأعجبتنى منه هذه الصفات .. حتى خيل إلى أنه فارس قادم من بلد غريب .. " (١٠) .

فالرجل التقليدى - إذن - هو الفارس الكائن فى أحلام " **كاتبات الاتجاه الأول** " فهو فى مجموع صفاته المتسقة مع استحسان المجتمع يمثل القطب ، والفاعلية ، ومعنى السواء لديهن .. وهذا التصور - إنما هو - امتداد لتصورهن عن ذواتهن (كما سبق أن أوضحنا) .

(*) انظر قصص شهامه ، المنتقمة ، رحلة استشفاء ! بمجموعة : كلهن عيوشة ، قطار السعادة بمجموعة نصف امرأة .

لكن كاتبات " **الاتجاه الثانى** " (*) يستبعدن – هـذا – الرجل التقليدى من واقعهن (فوزية مهران ، نوال السعداوى ، منى رجب) ، ويبقى الحلم بوجود رجل ثورى .. أو بطل مخلص يحمل المستقبل الحر والإنسان المتحقق ليكون بديل " الأنا " الحقيقة ، أما الرجل السيد أو التقليدى فهو " الآخر " الاجتماعى الذى تمعن كاتبات هذا الاتجاه فى أسقاط نجمه ، كى يحل أنموذج الرجل الجديد : الشريك ، والمناضل ، والرمز الراديكالى المتداعى عبر الشخصية الأنثوية (الكاتبة / المرأة) التى تتماهى فيه ، وتبحث عنه بحثها عن ذاتها الحقيقية .

فوعى المرأة ؟ البطلة بذاتها قد تغير – كما فى قصص نوال السعداوى – ، وقد بدأت الدخول فى مجال العمل كطبيبة (فى : قصة تعلمت الحب) وكموظفة فى مهن متعددة ٠ كما فى " تحت الملاءة (**) ، الطريق ، مجرد صورة (***)) ، فهى – على سبيل المثال – أصبحت لا تنتظر أن يلتفت إليها الرجل لينتقيها – قصة " تحت الملاءة " – بل تود هى أيضا .. الانتقاء : " والتفتت نحو الشاب الجديد ، كانت لا ترى منه سوى ظهره ، لكنها أحست أنه بسيط ، واثق من نفسه طبيعى جدا وأحست هيام أنها تريد أن تكلمه وأن تسمع صوته ، وأن تعرف أراءه " (١١) وفى قصة " مجرد صورة " تشرع هى فى معرفة الرجل عن كثب .. نعم قرأت عنهم فى الكتب " لكنها تريد أن تسمع كلامهم ، أن تقرأ أفكارهم ، أن تلمس عضلاتهم وشواربهم .. ولم تكن تريد واحدا بالذات .. مجرد تجارب نفسية لا تحرك إلا تفكيرها وتأملاتها .. كالعالم العجوز الذى يشرح فى معمله مجموعة من الضفادع والفئران " (١٢) .

(*) تبدو صورة المثال لدى " كاتبات الاتجاه الثانى فى قصص : نوال السعداوى ، فوزية مهران ، سكينة فؤاد ، منى رجب ، عائشة أبو النور .

(**) تحت الملاءة : مجموعة تعلمت الحب ، نوال السعداوى .

(***) مجرد صورة : مجموعة حنان قليل ، نوال السعداوى .

ومحاولة الانتقاء قد تنجح - كما فى قصتى : " مجرد صورة " و " الطريق " (*) لكنها بعد زمن قد تبدى فشلها .. كما فى رواية : مذكرات طبيبة (**) بفعل المناخ الديمقراطى ، وسيادة العلاقات الهرمية فى المجتمع حيث تنتقل عدوى الازدواجية وثنائية التفكير من المجتمع إلى الفرد .

فالرجل - فى قصة " الطريق " ينصت إلى المرأة فى احترام ، ويتحاور ، معها فى ندية وفى قصة مجرد صورة يسخر من " الغريم " الذى أعطاه صورة لزوجته تشير إلى العلاقة لها قبل الزواج : " أما مغفل صحيح .. إيه يعنى صورة وحتى لو كان فيه حاجة أنت عارفه أنى لا يمكن أحاسبك على حاجة قبل ما تعرفينى " (١٣) .

وفى قصة " المسافة " لفوزية مهران " ترتفع الفتاة بطموحها على النموذج التقليدى الذى لا يشاركها الاهتمام والسعى وراء المعرفة (قصتى على السلم ، الجامعة) وترفضه وتقترب من نموذج الرجل الناضج - فى قصة المسافة - المعبر عن المجتمع ، وقيادة الرأى العام بمهنته (كاتب) ، لكنها سرعان ما يتكشف لها التناقض الكامن فى نفسه ، فهو على سبيل المثال - يكتب عن أفكاره التقدمية عن تحرير الإنسان والإنسانية .. لكنه مازال يعتبر المرأة دمية " بل ضعيفة ولعبة أمام الرجل .. أى رجل " (١٥) ويتعامل معها كجسد قبل أن يتعامل معها كروح .. أو شخص .

وفى قصة " سبعة وجوه لحواء : " لسكينة فؤاد " تحكى الزوجة عن صدمتها فى زوجها (الكاتب المسرحى) الذى يحلم بالتغيير ، وبالثورة على القديم بل يبحث عن جذور جديدة للمسرح ، عن مفاهيم جديدة للعلاقات ، لكنه لم يفعل إلا القليل .. : " لقد أحببت كاتبا ورأيت بعينى كل أحلامه كأنها واقع .. وتزوجت ثرثره وكذبا .. سقط القلم الذى كنت أرى عند طرف ريشته ملامح تغيير العالم . " (١٦) .

(*) مجموعة حنان قليل ، نوال السعداوى .

(**) مذكرات طبيبة : نوال السعداوى . مكتبة مدبولى ، طبعة أولى ١٩٦١ .

حيث نجد هذا الرجل ، يتبدل بعد فترة من الزواج - فى رواية " مذكرات طبيبة " : بوادر التمرد تظهر عليه .. شعوره بالضعف انقلب إلى رغبة فى السيطرة .. وبرزت من قاع عينيه نظرة قاسية متغطرسة .. ليست هى نظرة الرجل القوى .. ولكنها نظرة الضعيف حين يشعر بعقدة النقص .

مع سقوط القلم تسقط الكلمات المزدوجة ، والمعانى المزيفة ، ومعها يسقط الإنسان ليس الرجل فحسب ، لكن معه المرأة لأن كليهما وجهان لمجتمع مزيف واحد . فازدواجية الرجل تعكس أيضا أزدواجية المرأة وقبح المناخ العام .. يقول هو : " وأنا أحببت فتاة تحلم .. وتزوجت مدرسة بتلاميذها وخشبها وأبوابها فى النهار وتلميذة بكبتها وخوفها فى الليل .. فقدت الحياة معك كل معنى . " (١٦) .

فالثورى بمعناه الحقيقى يظل غائبا من واقع البطلة ؟ المرأة ، لكنه يظل حاضرا فى وعيها كبديل " للأنا " الحقيقية الغائبة من مسرح الحياة ، ولذا فهو " الآخر " الذى يغيب من مسرح الأحداث فى القصة ، ويتداعى عبر بحث الشخصية الأنثوية (البطلة / الكاتبة) عن ذاتها الحقيقية .. فهو إذن النسيج الرمزى للبطل .. المنقذ .. المخلص .. الكائن فى وعى وحلم المرأة / الكاتبة .

والبطل بصورته الرمزية يؤدى وظيفة نفسية .. فهو يعتبر علاجا وتخفيف للآلآم ففيه تعويض (compensation) للشعور بالدونية أو العجز ، وتخفيف الشعور بالذنب ، والتخفيف من قلق .. الفشل إلى آخر هذه المشاعر التى يصعب أحتمالها دون حل ترضيه " الأنا " تسقط على هذه الصورة الرمزية (للبطل) كل رغباتها وأمانيها المكبوتة فهى تصوره كما ترغب أن يكون كما هو فى الواقع .. (كما أن) صورة – هذا – البطل انعكاس لنفسية الفرد مثلها هى انعكاس لنفسية الشعوب " (٢٢) .

إن نوال السعداوى " تنسب انسحاق المرأة وعجزها عن التحقيق إلى غياب البطل الثورى عن الحاضر بأداة القمع ، أو السلطة الغاشمة (*) فى مقابل سيطرة النموذج المزدوج (**) للرجل على الواقع " كما فى قصة " نظر ويحفظ" موت معالى الوزير سابقا " ، اعتراف رجولى " ، الجلسة السرية " ، " رجل " ، الرجل ذو الازرار ، " الجريمة العظمى " .

(*) يشيع غياب البطل الثورى فى روايات " نوال السعداوى " خاصة فى رواياتها : " الغائب " ، " الباحثة عن الحب " وفى القصص القصيرة يبدو من خلال نغمة الرفض التى تسيطر على النص للرجل المزدوج (كما فى مجموعة " كانت هى الأضعف " ، ومجموعة " موت معالى الوزير سابقا) .

(**) المقصود " بالنموذج المزدوج " هو الرجل ثنائى النزعة فى الفكر ، والذى يفصل دائما بين الخاص والعام ، العقل والجسد " ، الذات والموضوع .

فالبطل الثورى يظل غائبا عن مسرح أحداث القصصى (*) ، لكنه يظل قابعا فى لا وعى البطلة " . نراه من خلال أحلامها ، ومن خلال رغبتها الممتدة فى تجاوز الواقع ، من خلال الصعود إليه درجات ، حيث يقطن فى مكانه المرتفع ، والصعود – هنا – له دلالته الرمزية المرتبطة برغبة البطلة فى نفى الواقع ، للتوحد مع البطل من خلال علاقة امتزاج نرجسى تفقد فيه التمايز ، بحيث تعود إلى اللاتمايز ، والاختلاط الكامل كإطار من التمرد على المشروعية السائدة .

وهنا رغم التمرد الظاهر من البطلة / الكاتبة على نمط العلاقات التقليدية من الرجل ، رغم تغير وعيها بذاتها إلا أنها مرة أخرى – دون أن تعى – ترى فى الرجل دربا وحيدة للتحقق ، وعكازا ضرورية على الطريق .

وتتكرر الحاجة إلى المنقذ " فى قصص منى رجب من خلال استبعادها للنموذج التقليدى من حياتها " كما فى قصتى : " بدونك سوف أحيا " ، " والعانس ") لكنها وإن كانت – قد – استبعدت هذا الأنموذج ، إلا أنها تظل فى حاجة إلى الانعتاق من الآلام .. فى حاجة إلى عالم جديد طاهر .

فالواقع فى مجموعة لعبة الأقنعة : " منى رجب " بمثابة المستنقع والغابة ، والناس فيه يتقاتلون وقد ارتدوا أقنعة الكذب والزيف ، على حين تنغرز أقدام الشخصية الرئيسية / المرأة فى طين المستنقع ورياح القبح تحطمها ، وهنا تبدو الحاجة إلى الشخصيات الحامية ، وهذه القوى الخفية التى تمد بالقوة وتعوض " الأنا " : ومن هناك من الطرف " الآخر " من الغابة يأتى صوتى الرجل / المنقذ ليبث الثقة والأمان . ويرسم الخطوة ، ويدعم " الأنا " يقول : " الحل من داخلك .. إبحثى عن نفسك .. لن أكون قريبا منك لأنقذك " (١٨) .

" والشخصيات البطولية فى الحياة شأنها شأن الشخصيات التى تجسد المثل الأعلى فى الفن هى نماذج ملهمة تتوهج فى الظلمة ، وتضىء الطريق إلى المستقبل " (١٩) لكنها – فى الوقت نفسه – تعكس مراحل التطور (البطلة / الكاتبة) ذلك أن مفهوم

البطولة يفقد أسطوريته مع النضج ، أو بمعنى آخر كلما ازدادات القدرة على المجابهة من أجل التغيير ... فصورة بطل الأبطال - على سبيل المثال - لا تظهر على مسرح الحياة إلا إذا كان المجتمع قد أصابه ارتباك شامل .

وفى قصة " جراح البطل " يسقط البطل ، وتفقد البطولة معناها ، لا لحدوث ارتقاء فى المناخ الحضارى أو لتوهج نجم الإنسان العادى - فى هذا المجتمع - بل لسقوط القيمة الإيجابية وتضخم - هذا - الخلل الذى بدأ يستشرى فى المجتمع .. فالبطل المنتصر فى حرب ١٩٧٣ ، بينما هو فى طريقه إلى قاعة يجرى فيها الاحتفال بيوم النصر يصاب فى حادث مرور ويصبح صاحب عاهة حينئذ يزداد حنقه لأنه لم يصب فى الحرب لكنه أصيب هنا وسط أهله ومع هذا لا يقابل بأدنى معانى التقدير " فالحرب قد انتهت - كما يقول أحد المارة - ونحن اليوم نحارب لبلوغ أهدافنا وسط الزحام .. كنا نكره عدونا وأصبحنا اليوم نكره بعضنا بعضا " (٢٠) .

إن المفارقة - هنا - تكمن فى تلك القيم الكائنة فى الشارع المصرى ، والتى تعكس الفوضى وواقع الحال المتدنى وقيمة البطولة والنضال والإحساس بالعزة والكرامة فى نفس بطل حرب ١٩٧٣ وهى مفارقة محملة بنبرة الحزن والسخرية - أيضا - تكشف عن رؤ ية الكاتبة فى أن الحياة محاولة مستمرة وصراع جدلى بين ما هو كائن وما ينبغى تغييره ، وما ينبغى أن يكون ، ولكنه بعيد المنال .

هكذا تبدو الصورة المستحسنه للرجل (ما ينبغى أن يكون) عند كاتبات " الاتجاه الثانى " بعيدة المنال لغياب الثورى الحقيقى بفعل السلطة تارة .. وبفعل المناخ الاجتماعى المتردى تارة أخرى . وبهذا يتعادل سقوط المرأة (*) مع سقوط الر جل .. ليعكسا معا صورة الواقع .

(*) تبين لنا رسالة الماجستير (الروائية المصرية وصورة المرأة) كم معاناة المرأة ، كم ضياعها واغترابها فى الواقع المصرى - وذلك أيضا - عند كاتبات " الاتجاه الثانى " . أنظر على سبيل المثال الفصل الخاص ب : قضايا المرأة جسديا ، والفصل الخاص ب " صورة المرأة العاملة " .

ولا يعنى غياب الانموذج السوى من واقع كاتبات " **الاتجاه الثانى** " غيابه من وعيهن فهو كائن لايزال ، خالد كالحقيقة تقول البطلة فى " الحقيقة اسمها خالد " : " لعائشة أبو النور " زحفت أبحث عنه فى المكان الواسع الكبير .. وجدته حمدت ربى أنه يزال موجودا .. حتى لو لم يره .. يكفينى أنى وحدى أراه .. وأنى أشهد بحواسى الخمس أنه حقيقة واقعة وليس وهم خيال " (٢١) .

إن تمرد البطلة / الكاتبة ، عند " عائشة أبو النور " لا يقف عند رفض الأنموذج التقليدى للرجل الممثل للقيم المعكوسة الكائنة فى المجتمع " كما فى قصة " ربما تفهم يوما " حيث ترفض الفتاة الزواج من رجل ثرى يريد أن يقتنيها كدمية جميلة ، بل يتجاوزه إلى تحريض " الآخر " كما فى قصة ثورة فى أعماق امرأة ليعترف أمام نفسه وأمامها بالتناقض الكائن بين مظهره المثالى (كطبيب) وجوهره المستغل الجشع الذى يمثل حقيقته .

ويظل الواقع الخارجى فى عينى البطلة / الكاتبة فى قصتى : " الحقيقة اسمها خالد " ، " وتمطر السماء فى قلبى " حائلا رمزيا ويحول بينها و"الآخر " : " قطبوا حواجبهم .. كوروا قبضاتهم .. ضربوا حصارهم حول جسدى المرتعش أحكموا القضبان " (٢١) بل يتمثل هذا الحائل ليكمن فى النفس ، ويتحول إلى عجز فى القدرة (لدى الطرفين) عن التوحيد .. حينئذ يستحيل اللقاء فى الواقع : " تزلزلت الأرض تحت قدمى .. انشق باطنها .. ابتلعنى .. تجمع العميان حولى فى غضب مسعور يردمون التراب فوقى" (٢٢) .

وكلما ضاق هذا الواقع الخارجى عن احتواء طموحات الذات وأشواقها (فى التحقق الكامل) بدا عالم الخيال أو الحلم هو الأرض الخضراء لتحقيق حلم التوحد - باللقاء - مع الآخر ، لقاء حرا ينمى الذات ، ويجعلها أكثر تجانسا ، وسواء .. ففى قصة " وتمطر السماء فى قلبى " لا يتوحد الرجل والمرأة إلا فى عالم " الفانتازيا (Phantasy) ويصبحان " جسدا وروحا " واحدة قد شطرته زوابع الرياح عن طريق الخطأ .. وعاد السكون ليردهما واحدا كاملا " (٢٣) .

وتتجاوز كاتبات " **الاتجاه الثالث**"(*) مرحلة البحث عن الذات المفقودة إلى استعادة هذه الذات ويتبع هذا تصور جديد للرجل (المثال) ، وقد تبين لديهن أن استعادة"الأنا " الحقيقية تعنى استعادة الآخر ، وأن نفيها يعنى استحالة تحقيق نوع من الوحدة تجمع المرأة والرجل ، ليستعيدا طاقاتها الابداعية المنتجة .

فقد تساءلت بطلة " لطيفة الزيات " (فى مجموعة " الشيخوخة) " ماذا فعلت لأغير الأوضاع .. الهروب ، من المواجهة لا يشكل حلا ، يساوى الاقدام على الانتحار كبديل لانتظار استكمال عملية القتل .. وأقرت بأن حبل خداع الذات طويل ، وإن التف فى نهاية الأمر على عنق الإنسان " (٢٤) وتوقفت قليلا لتعى السبب : " هل استقرت هذه المعرفة فى وجدانى وشكلت سلوكى ؛ ؟ (٢٥) أو بمعنى آخر هل زالت الفجوة بين القول والفعل .. حينئذ انتابها فورة غضب : " أنكرت وجهى فى المرآة ، لم يكن وجهى" (٢٦) حيث تبينت غربتها حين وعت انفصامها ومن ثم أتى الحل – عاجلا – لوصل المنشطر وربط " الآنا بالآخر " : " شىء ما مرضى فى رغبتى فى تعرية الذات فى استباحة هذه الذات وهتك عوالمها الخاصة شديدة الخصوصية " (٢٧) لكن اللعبة قد انتهت ، ومن ثم يتأتى أن تقف على قدميها ، أن تؤوب إلى نفسها إلى أهلها وناسها .

تبين لها أن إطلاق سراح الذات هو البداية ، والحل الأمثل للتوحد مع النفس ، ومع الآخر " وأن الإنفصام عن النفس درجة من درجات الانفصام عن الآخر : " أكتشفت فجأة .. أن العطب كان فى حواسى .. وأنا الآن ، ومسام جسدى الخامد تتفتح ، ترتق تعمق ، وأنا أتواصل فى لحظتى الراهنة مع سامى ، أحكى له عن خططى للمستقبل ويحكى ، أقضى باهتمامات حاضرى ويفضى يمنحنى من لحظته الحاضرة وأمنحه " (٢٨) .

(*) بدت صورة الرجل المثال / الحلم لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " فى قصص : زينب صادق ، لطيفة الزيات ، سناء البيسى ، وفيه خيرى ، اعتدال عثمان ، منى حلمى ، سلوى بكر ، سهام بيومى .

هكذا تكمن استعادة " الآخر " فى استعادة " الأنا " " الصبية المكتومة .. لم تعد مكتومة وأنا الآن أنا.. وجدت سامي ووجدنى " (٢٩) .

لكن الأمر نفسه يختلف عند " زينب صادق " ففقدان " الآخر " مقدمة لفقدان الذات .. فى قصة " لست أنا (*) – بل إن هذا " الآخر " يعد معادلا موضوعيا " للأنا " لكن الفتاة – عند " زينب صادق " – تقاوم ، تبدأ رحلتها الأولى فى المقاومة من الذات ، بالخروج منها : " علمنا أستاذنا أن نخرج من داخل أنفسنا فى حالات الضيق والحزن والضجر وخرجنا كثيرا حتى كدنا نتوه عن طريق العودة لها" (٣٠) .

وكأن تغيير " الآخر " لايبدأ إلا بتغيير " الأنا " تفاءلت .. وقررت منذ الصباح أن أساعد قدرى فى أن يتغير .. خرجت إلى طريق .. أخذت قرارا حاسما فيما يسمى بالماضى .. تذكرت الابتسامة العريضة التى تملأ السماء .. تقبل علينا الحياة عندما نحبها " (٣١) .

فتكوين علاقة سوية مع " الآخر " مهمة صعبة ، تقتضى معرفة وبذل وجهد من الأنا " قبل أن تكون صفة أو منحة .. وفى الوقت نفسه تحتاج إلى مناخ اجتماعى سوى ، ينمى النوازع الإيجابية ، " فالفرد لا يستطيع أن يحيا إلا فى حقل ، ولا يتطور إلا ضمن ذلك الحقل ، أو على الأقل لا يستطيع التمتع بالسلامة النفسية والعقلية إلا داخل جماعة تنميه وتساهم فى استقراره " (٣٢) . وكل خلل فى الحقل يخلق توترا وخلخلة فى ذات الفرد .. وهذا الخلل أو التغييرات الجذرية تحدث فى فترات التغيير الاجتماعى أو الثورى .. مما يؤدى إلى جملة من التفكك فى القيم ، والتقاليد المتوارثة وتجسد " سناء البيسى " فى مجموعتها " الهواء الطلق " ذلك الخلل الذى يحل ببنية الأفراد النفسية نتيجة ذلك التفكيك الكائن فى سلم القيم على أثر التحلل والتغيير الذى يجرى فى المجتمع ككل .. فماهية الأفراد فى قصة " الهواء الطلق " غير معرفة فقط تأتى إلينا من خلال السرد تارة والحوار تارة أخرى ، بعض ملامح لا تكتمل معها

(*) زينب صادق : مجموعة " هذا النوع من النساء ".

صورة الشخصية بعينها ، فالفوضى تعم نتيجة المرحلة التاريخية (السبعينات) وتنسحب على سلم القيم ، وعلى بنية الشخصيات بعينها ، فلا نجد ملامح تميز الرجل وأخرى تميز المرأة ، بل هناك تحلل واختلاط الأنوثة بالرجولة .. مما يؤدى إلى ظهور " جنس ثالث " .

– " فوضى الشذوذ فى طبقة رجل الشارع وعالم " الجنتلمان .

– أصبح التقسيم رجلا وامرأة وجنسا ثالثا -– قالت لى سيدة مجربة : " اتركى الرجل يدفع ليدرك قيمتك " .

– أكره قبلة الرجل لصديقه .

– وامرأة تدخن .

– ورجل مغفل " (٣٣) .

وفى هذا المناخ يسقط المعنى ، وتضيع القيمة للإنسان ، ويسود العجز والخيبة ، وتصبح السيطرة على الزمن ضربا من المستحيل فالرجل فى قصة " حكاية الأمس (*) " لسناء البيسى " مازال له جسد شاب لكنه عاجز عن الاستمتاع والحائل هنا نابع من الداخل .. من الذات ، قبل أن يكون ويكون مفروضا من الخارج ويظل الفراغ والرتابة شبحا مهيمنا على الحياة الزوجية فى قصة " قطع الموبليا ؛ " لهذا فالزوج دائم الخروج من المنزل حيث تمدد العجز داخل الروح فالجسد ، وفى قصتى " حقنة للأخطبوط " (**) المياه الراكدة (***) يصبح الزواج هو الاخطبوط الذى يحطم عنق كل من الرجل والمرأة – بدل أن يحررهما – وشكل الحياة فى ظل هذا الأخطبوط ساكنة .. كمياة راكده .. تفشل الزوجة بسفرها كل حين فى تجديد العلاقة بينها وزوجها .. (فى حقنة للأخطبوط) ويفشل الزوج فى إلقاء حجرا لتحريك ركود حياته الجنسية باللقاء مع امرأة أخرى لقاء جنسيا مجردا .. (فى المياة الراكدة) .

(*) انظر القصة فى مجموعة " فى الهواء الطلق " – سناء البيسى .

(**) (***) انظر هذه القصص فى مجموعة " الهواء الطلق " – لسناء البيسى .

هكذا - قد - يحول الواقع بين الفرد وذاته ، أو بمعنى آخر - يحول بينه والتآلف مع الواقع ، فينشأ فردا غير منتم ، عاجزا عن التفاعل و الايجابية ، والنشاط الحر . لهذا يغيب النموذج السوى فى واقع " اعتدال عثمان ، سهام بيومى " ، منى حلمى " ويبقى الانتظار ، والحلم به ، والخروج إليه هو المفر والملجأ ومنطلق الخلاص .

ففى قصتى : اللعبة ، " انصهار صوت الصمت : " لاعتدال عثمان " تعيش البطلة فى مناخ اجتماعى خانق : وأهلى يحكمون الغطاء حولى ، واتوه فى تهاويل ، لها ألف نراع تتشابك حولى وتهددنى كما الوعيد " (٣٤) ، وتحس بتلك العلاقة الشرطية بين رغبتها فى التعرف على الذات وتحطيم القيود ، ولكن هذه الرغبة تنزوى حيث القهر السياسى أصبح مناخا وطبيعة تواجه بها أينما ذهبت ، ويتجسد حينئذ حلم الخروج إلى العالم فى فعل الحلول ، أو التوحد فى " الآخر " الرجل / المخلص : " وأدراك فتتفتح لى فى عينيك سماء بأنوار الطيف لأنك أنت الجميل الهادى الزاخر ، الثائر ، المتسع ، القاسى ، الضيق ، العارف ، الحنون ، لأنك عال كموج الظلمات ، ورقراق حين يتكسر لأنك ميت فى جوف زمان سحيق ، وحى كريم المسك والعنبر " (٣٥) .

فالملاذ هنا هو المسيح / القدر ، أى قوة عليا ، تفوق القوة العادية (للبشر) وحيث المناخ يغيب الرجل / الشريك ، الذى يقاسم المرأة الحب والثورة فإنه يبقى على الرجل / السيد الذى يجسد / تراث الماضى (مارد فى قصة " بحر العشق والعقيق) ومن ثم يتمظهر الرجل / " الشريك " " ميتا فيزيقيا " فى شكل المسيح أو الرجل الغائب الحاضر : " ووجهك أعرف يبتعد فى المسافات ، وفى عينيك جثة مبتورة الحلم ، والجسم قد تفحم .. وأسير إلى جوارك ، فى تلامس يدينا اللحظى لقاء كامل ، وشقى الملاصق لك يعيش صيفا أفريقيا كالحريق وينفصل عن شقى الآخر .. وأضيع منك ومن الصحاب ، وأهرب إلى الشوارع الخلفية " (٣٦) .

وفى مجموعة " الخيل والليل " لسهام بيومى " تعمق الفجوة القائمة بين الحلم الذاتى والجماعى من ناحية وقسوة الواقع من ناحية ثانية ، فيتحول الحلم إلى كابوس ، كما فى قصة " المرضى " وينقطع التواصل الإنسانى وتسود الرؤية الضبابية ، ومن ثم

يختفى معنى السواء فى الواقع ، وفى العلاقات بين الناس ، بل فى النماذج البشرية - نفسها - حيث نراها تجسيد بعجزها ومرضها كل أنواع القهر المادى والمعنوى .. تتفجر بالرفض والعنف المكتوم والتشبث بنجمة الخلاص المارقة فى سماء بعيدة كالحلم .. ويتجسد هذا الحلم فى قصتى " الخيل والليل ، والحائل " فى الفارس الملثم ، أو الفرسان الذين يأتون من المحال على خيول بيضاء ، مثل النور ، وعلى رؤوسهم عمامات خضراء كالأمل ، أو كالخصب ، يأتون أرضا أوشكت على الجدب وفى مجموعة " أجمل يوم اختلفنا فيه " : " لمنى حلمى " يتجسد اللاتجانس فى الواقع ، ويؤدى هذا - بدوره - إلى فقدان التجانس داخل الذات (البطلة / الكاتبة) أيضا .. وفى عالم - كهذا - يفتقد فيه التآلف ، يحل الطموح - فيه - إلى البديل ، إلى عالم مثالى يتغير فيه نظام الكون ، حينئذ فقط قد يحدث نوع من الوحدة بين الأنا و " الآخر " ، وبين " الأنا " (أيضا) و " النحن " .

وتصبح تجربة الكاتبة هى - عين - محاولة الخروج عن النمط التقليدى فى الكتابة ، تهدف من خلال الكاتبة التأكد على صوت الذات " الذى يحرص على أن يكون كاشفا ، ومفجرا من حوله نشاز الواقع ، معارضا بتنويعاته التى لا تدعى الإنسجام أو التجانس تناقضات هذا الواقع نفسه وتنافره " (٣٧) .

ويتواكب مع رحلة الخروج فى الكتابة رحلة الخروج فى الواقع ، إلى " الآخر " ، " والنحن " حيث تحاول الكاتبة رسم ملامح جديدة ، للرجل ، الذى تتوسم فيه أن يخرج إلى الأفق . وهنا يتعرض الرجل للمح جديد يراه هو الآخر فى المرآة : وهو الفرز والانتقاء .. ويتبع عملية هذا الفرز استبعاد للنماذج التقليدية ، تلك التى تقف حائلا بين المرأة والحياة ، كما فى قصة : " لا أستطيع الليلة " حيث يصر على تطبيق مفهومه للملكية على الزوجة ، فالحبيبة .. ويأتى حينئذ رد فعل الحبيبة / الكاتبة - راسمة له الملمح الرئيسى فى صورته كرجل يسعى للتحرر - : " كيف تستطيع امتلاكى وأنا لست شيئا .. أنا حياة تتدفق أمامك ، هل تستطيع امتلاك الحياة ؟ أرجوك عشنى " (٣٨) .

وإلى جانب استبعاد " النماذج التقليدية " يستبعدا أيضا الأنموذج الثورى " المزدوج " أو بمعنى آخر الأنموذج الذى يقول ما لا يفعل وذلك فى قصة " الدائرة الذهبية " حيث ينبهر البطل بتحررها قبل الزواج ، وتفاجئها بعد الزواج بنفوره من تصرفاتها المتحررة .

وتلى مرحلة الاستبعاد ، مرحلة الاختيار أو الانتقاء ، وفى هذا الطور لا تكتفى البطلة / الكاتبة بهذا الانتقاء بل تكون ايجابية مع " الآخر " حيث ترسم له الملامح الجديدة فى صورة الرجل الجديد (أو كما ينبغى أن يكون) فى الواقع .

ففى قصة " ديسمبر عشقا وتساؤلا " تعرب له عن تصورها لملامح هذا الجديد قائلة : شئ غير عادى هذا ما أبحث عنه .. هذا ما لا أجده .. شعرت أننى مسئولة عنك وأمامك لأننى أعطيك لأول مرة صورة الحب مع المرأة وأتحمل وحدى تشكيل رغباتك الأولى ، وأدهشنى استجابتك .. والآن يدهشنى تغير حبك لى " (٣٩) وفى قصة " أجمل يوم اختلفنا فيه " تصر على إكمال رسم الملامح للصورة التى بدأتها ، وهى شرط الاختلاف ، كأن تصر على أن تعامله بشكل مختلف ليبقى بون شاسع بين صورتها ، وأمه (*) ولكى يتقبل فيها شخصية المرأة الجديدة ، لابد هو الآخر أن يكون جديدا ، أو مختلفا كرجل عن ذلك الإطار المحدد له – مسبقا من قبل المجتمع : " اتفقنا أن نحرص على اختلافنا .. أشعر أن هذا الاختلاف يجذبنى إليه ، ويضفى على علاقتنا سحرا كلون عينيه ، فهذا عكس ما ألفته أفكارى ، واستقرت عليه قناعتى " (٤٠) .

وبهذا تلغى الكاتبة الصورة المرسومة الجاهزة للرجل ، والمرأة . فليست هى السلبية المطيعة وليس هو التابع الضعيف ، أو السيد المهاب ، بل هما – صورتان مستقلتان لشخصين ، لا لشخص واحد . حيث كليهما يحافظ على فردية " الآخر " ، واستقلاله .. وهو محب له .

(*) انظر هنا العلاقة التقليدية الكائنة بين الابن والأم ، حيث تبدو الزوجة فى لاوعى الابن امتدادا للأم أنظر فصل " صورة الرجل المقهور " تحت عنوان المرأة كواجهة قهر .

وفى قصة " لون عينيه " تعرب – هى – عن كراهيتها أن تظل فى علاقتها " مفعولا به " وتقرر معه أن تكون الفاعل – طالما هى راغبة فى ذلك – : " كرهت ومللت وجودى المفعول به " دائما " . يجب أن تكون البداية هذه المرة مختلفة ، ولأ تحمل كل نتائج إرادتى الحرة .. قال : لست مندهشا بل سعيدا .. حتى لا أفرض عليك انفعالات دافئة مفاجئة ، قد تكون هى كل ما تريدين هذا الشتاء " (٤١) .

تلك هى محاولات الكاتبة / البطلة " لإعادة اكتشاف الأشياء ، والكاتبة هنا تستخدم أسلوب الصدمة مرة والتجريب مرات ، وذلك بهدف زلزلة الألفه التى تكتسبها المفاهيم وآليات التفكير ، التى وإن كنا نعتادها ، فإنها فى الحقيقة عاجزة عن تلبية احتياجات الإنسان " (٤٢) .

إن أسلوب الصدمة الذى تتبعه الكاتبة / البطلة ٠ تجاه الواقع / الرجل) يخلخل من رد فعل الرجل تجاه هذا الأنموذج الجديد من النساء ، فتارة يقابل تصرفها بعدم الفهم أو الوعى ، "" ويتبع هذا رفضه لها من خلال تفضيله لأنموذج نسائى آخر : كما فى قصص " لا أستطيع الليلة " ديسمبر عشقا وتساؤلا ، " أشرف " وتارة أخرى يظهر قبولا يكن فى حقيق الأمر يضمر رفضا كما فى قصة " الدائرة الذهبية " وفى أحيان أخرى يسترسل فى علاقته ويعرب عن قبوله كما فى قصص : أجمل يوم اختلفنا فيه ، " قبل أن يفتر الاحساس " ، " لون عينيه " ، "غدا لم يحدث بالأمس" وهذا فى حد ذاته يعد مقدمة ، وفتح بابا للحوار مع " الآخر " كخطوة على طريق المستقبل .

وتطرح " وفية خيرى " فى مجموعتها " أكثر من شئ " رؤية مستقبلية للتغيير الاجتماعى ، من خلال التبشير بأنماط جديدة للرجل تتحقق من خلال طرح جديد لمفاهيم العلاقة بين الجنسين . تقوم على استبعاد الجنس كأساس وحيد للعلاقة ، بل الاسناد – فى العلاقة – إلى مجموعة من الأسس ، تنتهى إلى شكل جديد ، حيث تتحول إلى نوع من الصداقة أو الزمالة .

وهذا الإطار من العلاقة يستلزم طرفين متحررين ، لهما اهتمامتهما المختلفة ، ويستبعد أن يكون أحدهما فى عقل " الآخر " هو المحور الأوحد فى التفكير ، فإذا ما حدث غير هذا : بأن تكون لأحد الطرفين اهتمامات أخرى غر وجود " الآخر " أختل ميزان العلاقة . وأصبح أحدهما أسير " الآخر " .

ففى قصة " أكثر من شئ " يكون الرجل هو الطرف المتحرر ، يعيش اهتمامات عديدة وعلى سفر دائم ، فى حين تظل المرأة هى العنصر الأكثر تخلفا ، حيث تعيش فى النطاق السلبى : تتلقى منه الدروس ، وما ينبغى عليها أن تفعله فى الواقع . يقول لها : " أنت قوية بحريتك ، أنت تملكين زمام أمرك تماما .. إياك أن تقدمى حياتك قربانا لأحد " (٤٣) .

لكنها تحس فجأة بثقل العالم ، وفراغ حياتها ، لحظة عزمه على مغادرة البلاد : " سيستقل الطائرة إلى هناك .. حيث أمالة الجديدة .. حيث لامكان لى .. كأن شيئا فى حياتى قد أنطفأ .. الصمت يطبق حولى فجأة .. حياتى عادت مرة أخرى إلى ما كانت عليه قبل أن أراه (٤٤) .

وكأن التجربة التى مرت بها - مع هذا الرجل - تجربة خضراء ، لم تنضجها الخبرة والثقافة ، فقد بحثت عن ذاتها وحقيقتها - لا فى داخلها - بل فى مرآة " الآخر " فوجدت - نفسها - تنظر فى مرآة مشروخة ، وتنتظر إلى ما لا نهاية عودة لرجل لن يعود !

والكاتبة - هنا - تستحضر مفاهيم التحرر والنهوض - فى العلاقة بين الجنسين - على أنقاض الأسرة ، حيث تصر على الزمالة أو الصداقة ، لا فى الإطار الأسرى داخل القطر الواحد ، بل فى إطار لا نهائى ، يقوم على تفتيت الكيان الاجتماعى الأساسى ، والمتمثل فى الأسرة ؛ ومن ثم فالكاتبة لا تصل - بطرحها الجديد للعلاقة - إلى حل أمثل ونهائى .

وتعى " سلوى بكر " (فى : زينات فى جنازة الرئيس) سلبية وتراجع الثورى المتمثلة فى شخص " حسين دياب " فى مقابل تفجر ايجابية " أم شحته " ومبادرتها فى

لم الناس ، والخروج بهم فى مظاهرة لرفض الغلاء وألاعيب موظفى وزارة التموين " فى قصة أم شحته التى فجرت الموضوع " .

وبهذا ترى الكاتبة أن الحل أو أمكانية التغيير لهذا الواقع ، ستأتى حتما من أفراد الشرائح المقهورة ، بما فى ذلك النساء ، لأنه ليس من طبيعة الأمور أن يثور أصحاب الأمتيازات على امتيازاتهم ، أما المستبعدون عن مراكز القوى ، وبؤرة السلطة ، فلن يفقدوا بثوارتهم سوى هامشيتهم ، ودونيتهم ، ولهذا فهم على استعداد لكى يثوروا ويغامروا من أجل تغيير الواقع " (٤٥) . بهذا لم يعد الأمل معقودا على الفرد ، البطل / الثورى ، أو فى المسيح / القدر ، بل غدا فى تلك المجموعات المغمورة .

هكذا يطرح الوعى نماذج بديلة للرجل السيد ، أو التقليدى ، انتظارا لصورة جديدة للرجل – وهذا يعنى فى حد ذاته – رفض لما هو قائم من نماذج كائنة للرجل ، يقدمها الواقع ، ويبقى الحلم بالنموذج الإيجابى الذى يتجاوز هذا الواقع ، ويقدر على تغييره فى ضوء رؤية ذاتية تحقق التوازن الفردى المفقود .

ويبقى الحلم بتغيير الواقع موازيا الحلم بالرجل الجديد – أو المثال – وكأن هناك علاقة شرطية بين خلق مجتمع جديد ، وظهور رجل جديد فى الأفق ، أو بمعنى آخر كيف يتأتى إفراد نموذج إيجابى فى واقع مختلف ؟ فالأنموذج الثورى – كما رأت الكاتبات – مزدوج ومتخلف عن الحس الشعبى ، ومطالب الجماهير العريضة كما أنه أكثر خطورة من الأنموذج التقليدى .

****

وكأن النموذج الكائن للرجل فى هذا الواقع لا يتطابق مع الصورة المرسومة له ، (سلفا) فى " لا وعى " الكاتبة / البطلة ؟ أو فى خيالها وأحلامها ، مما يؤثر سلبا على صورته – من منظورها – إليه فى الواقع / فى الفن القصصى ؟

والوعى بتلك الصورة المرسومة له - سلف - فى الحلم ، وفى الخيال جدير بأن يعكس مدى صدق الكاتبة وتحررها ؟ ومدى زيفها أو أدعائها ؟ وذلك أن المقارنة بين نمطى الرجل المثال . كما تراه المرأة / الكاتبة فى الواقع ، وكما تتخيله فى " اللاوعى " ويتبدى من خلال الحلم أو الخيال ، من شأنه أن يحدد مدى تماسك الصورة الفنية للرجل ، التابعة لمدى رؤية الكاتبة ، أو مدى انقسامها ؟

ونمثل لذلك بصورة الرجل الحلم : المتخيل " لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة ، من خلال مطابقة الصورة التى ترسمها له فى كتاباتها ، والصورة التى تستحسنها الكاتبة (وتتبدى فى " لاوعى " البطلة فى الحلم) وفى الوقت نفسه تفتقدها فى الواقع . وتتطابق الصورتان لدى كاتبات " الاتجاه الأول " - كما سبق أن أشرنا فى أول هذا الفصل - فيصبح الرجل التقليدى فى الواقع هو الحلم والفارس الذى تنتظره الفتاة / البطلة فى الواقع ، وذلك التطابق نابع من تبنى كاتبات هذا الاتجاه للفكر السائد فى المجتمع عن طبيعة الأدوار الاجتماعية ، وما يتبعها من تصور سلبى عن الذات يقابله تصور إيجابى عن : " الآخر " .

فالصورة المثالية للرجل فى أحلام كاتبات " الاتجاه الأول " تتسق مع الصورة المرسومة له من قبل المجتمع من حيث كونه الأقوى فى العلاقة من طبيعة شدة البأس والخشونة ، لذا كشفت كتاباتهن عن نفسية متسقة تماما مع ما تتناولانه من موضوعات وشخصيات مرتبطة بوضع المرأة الاجتماعى كزوجة ، وربة بيت ، أى فى محيط الأسرة فقط .. وفى الوقت نفسه بتصورها كامرأة عن ذاتها ؟

فالذكورة بمعناها البدائى هو ما يثير " لا وعى " الفتاة فى قصص " أليفه رفعت " وتتبدى فى أحلامها فى صورة " نداء يثيرها ويلقى فى قلبها بالاضطراب .. نداء ذكور بدائيين .. كلهم آدم الأول المجرد من المدنية " (٤٦) .

والرجولة فى خيال الفتاة عند " جاذبية صدقى " ترتبط بمعانى الصيد ، والقنص ، والعنف المرتبطة بالرغبة الجنسية ، تقول الفتاة فى " نظرة عينيه تلك " : " لقد دخل قلبى على طريقته التى قيدتنى إليه من رقبتى ، أسيرة ركل قلبى واندفع داخلا كالفاتح المنتظر - وأنا وراءه .. وسأظل وراءه يجرنى من أغلالى كما يفعل الغزاة بالأسرى " (٤٧) .

ولا تتطابق الصورة التى نراها لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " للرجل فى الواقع مع الصورة المرسومة له فى " اللاوعى " وينتج عن هذا رفض صريح للأنموذج الكائن للرجل فى الواقع (أو فى صورته التقليدية) ترتب عليه عزلا للذات الأنثوى ظهر فى صورة تمحور حول الجسد / الذات ، وهذا يعنى بأن الرجل التقليدى - فى منظور هؤلاء الكاتبات - تكونت له صورة واحدة (مرفوضة) فى الذهن ، هى تلك أفرزتها الذات المشروخة المنكفئة بصورة قسرية على نفسها نتيجة وجودها فى مجتمع يهدد حضورها .

ونتج عن هذا التمحور حول الذات تداعى الخيال ، وحضور الرجل الأحلام فى صورة " المنقذ " الذى يخلص المرأة من أحزانها الوجودية ، أو الفردية فى هذا الكون - كما سبق أن أشرنا فى قصص " عائشة أبو النور " ، " منى رجب " - أو فى صورة الدرب الوحيدة للتحقق كما فى قصص " نوال السعداوى " .

وتلك الصورة غير الواعية " أو المرسومة للرجل فى " اللاوعى " ، أو فى الأحلام تقضى بوجود شرخ وانقسام فى تلك الذات ينبىء عنه هذا التناقض الصارخ بين الصورتين المرسومتين للرجل (*) .

فالمرأة " لدى هؤلاء الكاتبات " ترفض أنموذج " الرجل السيد " أو النمط السائد فى الواقع . وفى الوقت نفسه تتوق إليه فى " لاوعيها " ويبدو ذلك من خلال هذا الحلم المتكرر - لدى هؤلاء الكاتبات - بالرجل كمنقذ وكدرب وحيدة للتحقق .

ان الانقسام فى الرؤية مؤشر دال على هذا الانقسام الذى تعانية المرأة المبدعة فى هويتها " بسبب الشروط التى تحيطها ، ينعكس أحيانا فى عملها الإبداعى فى شكل اضطرابات فى التعبير عن أرائها ، وهو ما يكون له أثر على الصورة المنسجمة التى تطمح المرأة لأن ترسمها عن نفسها . بحيث ينتهى العمل الإبداعى دون أن تتوحد الذات ، بل تزداد انقساما وتدميرا" (٤٨) .

(*) الصورة الأول للرجل : كما تراه المرأة / الكاتبة فى الواقع .
الصورة الثانية للرجل : كما في خيال / لا وعى تلك المرأة / الكاتبة .

وكما ينعكس هذا الانقسام الذى تعانيه الذات على الصورة المنسجمة التى تطمح المرأة لأن ترسمها عن نفسها ينعكس أيضا على الصورة الفنية التى تتوسمها فى " الآخر " (الرجل) فتبدو هى الأخرى منقسمة ، وأحادية البعد (*) نتيجة الشرط الذى تعانيه (تعبه) الذات من استغلال يفقدها القدرة على كتابة قصصهن بتلاحم وتماسك منطق .

ولا تتخلص كاتبات " **الاتجاه الثالث** " تماما من هذا الانقسام فى الرؤية / الذات نتيجة استمرار نفس الشرط الذى تعانيه الذات من استغلال يفقدها القدرة على الكتابة فى تلاحم أوتماسك .

فالحلم بالرجل المخلص / المسيح (يونس البحر : اعتدال شاهين) ، وبالفارس الملثم (فى الخيل والليل : لسهام بيومى) ، وبالرجل الجديد المنتظر ظهوره فى الأفق (أجمل يوم اختلفنا فيه : منى حلمى) يعكس الرفض لما هو قائم من نماذج تقليدية للرجل ، وفى الوقت نفسه يعكس انعدام القدرة على الاستقلال / الاستغناء عنها .

ان التناقض فى الرؤية ، يعكس مدى التفكك الذى مازالت تعانيه الذات ، وفى الوقت نفسه يعكس مدى حاجة المرأة إلى إعادة الرؤية إلى نفسها لمعاودة اكتشاف الذات ، ذلك أن استعادة " الأنا " الحقيقية تعنى استعادة " الآخر " ونفيها يعنى استحالة تحقق نوع من الوحدة بينها و " الآخر " .

وتعى كاتبات " الاتجاه الثالث " هذا المطلب ، ويتمثل هذا الوعى فى رغبة البطلة (المعلنة) فى إطلاق صراح الذات (الشيخوخة : لطيفة الزيات) ، للخروج من داخل النفس إلى خارجها (هذا النوع من النساء : زينب صادق) أو فى رحلة بحث غير محددة عن ملجأ /الخلاص (يونس البحر : اعتدال عثمان) . وأخيرا فى الالتحام مع أفراد الشرائح المغلوبة والمهمشة فى المجتمع (زينات فى جنازة الرئيس : سلوى بكر ") .

(*) انظر الجزء الثانى " فصل الصراع " (أثر الصراع على البناء الفنى لشخصية الرجل) .

هوامش صورة الرجل " المثال / الحلم "

(١) د: قبارى محمد إسماعيل : علم الاجتماع والأيديولوجيا ، ص٨٩ ، ٩٢ .

(٢) د: فوقية حسن محمود : مدخل إلى علم الأخلاق ، ص ١٦٠ .

(٣) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٢٧ .

(٤) جاذبية صدقى : ليلة بيضا ، مجموعة ليلة بيضا ، ص ٩ - ١٠ .

(٥) جاذبية صدقى : الولد ، م . أنت قاس ، ص ٤٦ .

(٦) ملك عبد العزى : نفوس غليظة ، م. الجورب المقطوع ، ص ٦٥ .

(٧) نفسه : ص ٦٣ .

(٨) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ٩ - ١٠ .

(٩) صوفى عبد الله : المنتقمة ، مجموعة كلهن عيوشة ، ص ٧٠ .

(١٠) احسان كمال : سجن أملكه ، مجموعة سجن أملكه ، ص ٩ .

(١١) نوال السعداوى : تحت الملاءة ، مجموعة تعلمت الحب ، ص ١١٢ .

(١٢) نوال السعداوى : مجرد صورة ، مجموعة حنان قليل . ص ٦٨ - ٦٩ .

(١٣) نفسه : ص ٧٤ .

(١٤) نوال السعداوى : مذكرات طبيبة ، ص ٦٨ - ٧٠ .

(١٥) فوزية مهران : المسافة ، مجموعة منزل الطالبات ، ص ٦٧ .

(١٦) سكينة فؤاد : سبعة وجوه لحواء ، م. ملف قضية حب ، ص ١٥٥١ - ١٥٢ .

(١٧) مها محمد أبو النصر الكردى : تطور مفهوم الرمزية فى التحليل النفسى ، ص ٢٣٢ - ٢٣٣ .

(١٨) منى رجب : لعبة الأقنعة ، مجموعة لعبة الأقنعة ، ص ٢٣ - ٢٤ .

(١٩) أنا تولى دريموف : مقال " المثل الأعلى والبطل فى الفن " : مشكلات علم الجمال الحديث ، ص ١٢ .

(٢٠) منى رجب : جراح بطل : مجموعة لعبة الأقنعة ص ٧٦ .

(٢١) عائشة أبو النور : الحقيقة أسمها خالد ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٥٦ .

(٢٢) نفسه : ص ٥٩ .

(٢٣) عائشة أبو النور : وتمطر السماء فى قلبى ، م . ربما تفهم يوما ، ص ٢١ .

(٢٤) لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، مجموعة الشيخوخة ، ص ٩٩ – ١٠٥ .

(٢٥) لطيفة الزيات : الشيخوخة ، ص ٢٨ .

(٢٦) نفسه : ص ٢٥ .

(٢٧) نفسه : ص ٤٢ .

(٢٨) لطيفة الزيات : البدايات ، مجموعة الشيخوخة ، ص ٢١ ، ٢٢ .

(٢٩) نفسه : ص ٢١ .

(٣٠) زينب صادق : لست أنا ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٦٤ .

(٣١) اعتدال عثمان : تحولات فى قدر الأنسان ، مجموعة أنقذنى من أحلامى ، ص ٦ – ٩ .

(٣٢) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٢٧ .

(٣٣) سناء البيسى : فى الهواء الطلق ، مجموعة فى الهواء الطلق .

(٣٤) اعتدال عثمان : مجموعة يونس البحر ، ص ٧٣ .

(٣٥) نفسه : ص ٧٤ .

(٣٦) اعتدال عثمان : انصهار صوت الصمت ، م يونس البحر ، ص ٧٩ .

(٣٧) اعتدال عثمان : مقال الفتاة المصرية والكتابة الأدبية "، جمعية تضامن المرأة ، ١٩٨٧/١٠/٣ .

(٣٨) منى حلمى : لا أستطيع الليلة ، م. أجمل يوم اختلفنا فيه ، ص ١٨ – ١٩ .

(٣٩) منى حلمى : ديسمبر عشقا وتساؤلا أجمل يوم اختلفنا فيه ، ص ١٨ – ١٩ .

(٤٠) نفسه : ص ٣٩ .

(٤١) منى حلمى : لون عينيه ، م. أجمل يوم اختلفنا ، ص ١٤٩ .

(٤٢) اعتدال عثمان : الفتاة المصرية والكتابة الأدبية .

(٤٣) وفية خيرى : أكثر من شىء ، ص ٩٨ .

(٤٤) نفسه : ص ٩٤ .

(٤٥) فريال غزول : بلاغة الغلابة ، المؤتمر الدولى الثانى لجمعية تضامن المرأة ، ٣ – ١٩٨٨/١١/٥ .

(٤٦) أليفة رفعت : الحدوتة ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٩٠ .

(٤٧) جاذبية صدقى : نظرة عينيه ، مجموعة نظرة عينه تلك ، ص ٤٦ .

(٤٨) حميد لحمدانى : مونولوجية الكتابة فى الحكى النسائى ، مؤتمر فاس بالمغرب ١٩٩٠ .

الفصل الرابع

" صورة الرجل الماجن "

" المجون " فى اللغة هو : ألايبالى الإنسان ما صنع " (١) ومنها المجانة " وهى : عدم المبالاة بالقول أو الفعل " ، و " الماجن " هو (الرجل) الذى لا يبالى ما صنع من قول أو فعل .

و " الماجن " كفرد يعد خلقا اجتماعيا بحتا ، بمعنى أنه انعكاس لواقعه البيئى والاجتماعى ، ذلك أن الفرد لا يعيش إلا فى أحضان المجتمع .. ولا يمكن اعتباره فى أى مرحلة منعزلا عن العلاقات الاجتماعية التى تمور من حوله .

ومدلول ماهية " الماجن " - من منظور الكاتبات فى هذا البحث - نسبى ، يختلف باختلاف الكاتبة ، كما يختلف باختلاف البيئة ، والثقافة والزمن ، حيث يعكس هذا المدلول موقف الكاتبة / البطلة من الرجل فى مجتمعها ، كما يعكس أيضا مدى صحة وعيها بالواقع ، ومدى تحيزها ومعارضتها لهذا النمط ؟ .

لذا يصبح التغير التدريجى فى التصور " للماجن " - عند الكاتبات - مؤشرا دالاً على التغير التدريجى الحادث فى وعى ، وموقع الكتابة فى مجتمعها ؟ .

ويقل طرح الكاتبات - خاصة كاتبات " الاتجاه الأول " - لصورة " الماجن " فى قصصهن ، وهذا فى حد ذاته يعكس محدودية التجربة النسائية (خارج نطاق الأسرة) ، ومحدودية الوعى أيضًا . حيث مازالت المرأة / الكاتبة تنظر إلى ذاتها " كحرية مستلبة " ، وإرادة معطلة الوعى ، لكونها قاربا على الشاطىء ، ينتظر الرجل الربان ولا يسمح له بخوض الماء ، ومطاردة التجربة واستلال المعنى " (٢) .

إن كاتبات " الاتجاه الأول " يستهجن " الرجل الماجن " ، وهذا يبدو من خلال تلك النهايات المأسوية التى تختتم بها الكاتبة القصة / العلاقة . والتى يظهر معها الوجه الخفى " للرجل / الماجن " أمام البطلة ، فتدرك بعد مضى الأوان مدى الخطأ الكائن فى وعيها " بالآخر " كما فى أحزان الخطيئة : " لأليفة رفعت " وماذنبها : " لجميلة العلايلى " و " رنين الكأس " و " السيد أيضا عيناه تبرقان ": لجاذبية صدقى ، والأمل الثالث (لإحسان كمال) .

ففى قصة " ماذنبها " : لجميلة العلايلى " تدرك الفتاة بعد حين ، أختلاف قوله عن فعله ، واختلاف شكله عن مضمونه : " كنت تقول ولا تفعل .. كنت تصارحنى بأنك ستعمل كذا وكذا .. فإذا ما اكتشفت الحقيقة واستوضحت الأمر .. ظهر كذبك ونفاقك " (٣) .

إن موقف الرفض الذى تظهره الكاتبات - هنا - لهذا النمط (من الرجال) يعكس حالة العجز الذى تعانيه الكاتبة / البطلة إزاء فهم ، ووعى الظروف التى تحيط بشخص " الماجن " وتدفعه إلى هذا السلوك ، وهذا من شأنه أن يعكس (أيضا) حجم المسافة التى تفصل بينه وذات البطلة / الكاتبة ، مما يظهر ثمة تحيز ضمنى للعلاقات داخل نطاق الأسرة فى مقابل رفض مضمر لمنطق التجربة خارج هذا النطاق ؟

وترتبط صورة الماجن لدى الكاتبات (عموما) بسمات بعينها ، تراها كاتبات " الاتجاه الأول " فى تعدد العلاقات النسائية (كما فى " المنتقمة : لصوفى عبد الله ، و" السيد أيضا عيناه تبرقان " : لجاذبية صدقى) ، والاستهتار بعقلية وكيان المرأة (كما فى *الفاكهة خضرا* : لجاذبية صدقى " ، و" دقات الأجراس : لإحسان كمال) والسهر وعدم الالتزام (كما فى ماذنبها : لجميلة العلايلى) ، وفى " الكذب فى القول وعدم مواكبة الفعل إياه (كما فى الأمل الثالث : لإحسان كمال) ، وفى " شرب الخمر والأدمان (كما فى " رنين الكأس : لجاذبية صدقى) .

ففى قصة " الأمل الثالث " - على سبيل المثال - تفاجأ الفتاة بإشكالية تناقض الفعل والقول - الكامنة فى تصرفاته معها ، وتهزم أمام تخلف حسه عن شعوره ، حين

تتبعه وهو " يتأبط ساعد إحدى الفتيات ، وأخذ يصب فى أذنها .. نفس الكلمات التى كان يرددها " [٤] لها ، لا تنقص حرفا ولا تزيد !.

لذا تستشعر الفتاة - فى قصة " الضجة الكبرى " : " لجاذبية صدقى " حبه الشر ، فيتبدل حنينها إلى خوف ، وتنقلب رغبتها إلى رضوخ ، وبلادة ، وبعد أن هجرت العالم إليه ، تغدو صورته فى لحظة أمام عينيها : " كأله الشر .. وهى تسير نحو ناره وتخطو فوق الجمرات .. تلهث فى شبه غيبوبة كأنما دخان جحيمه هب يغش بصرها ، ويطبق على رئتيها " [٥] .

وصورة " الماجن " فى قصص " جاذبية صدقى " ككاتبة من كتابات " **الاتجاه الأول** " تتسم بملامح جمالية من الخارج تجعل منه - قطبا يجذب مشاعر البطلة واهتمامها ، فهو وسيم (كما فى " نظرة عينيه تلك ، و " الفاكهة خضرا : وقوى البنية ، (كما فى " حب النسا " ، " وصلاة الزين " ، وثرى (كما فى " تعال " ، " رنين الكأس " ، وهى ملامح من شأنها أن تضعه فى موقع المطارد من المرأة المغرور بذاته لكنه يدفع سريعا عن نفسه تهمة تغريره الفتيات قائلا : " أبدا والله : كل ما أريد أن أثبت لك أننى المطارد بالفخ [٦] .

وإذا كانت هذه هى ملامحه من الخارج ، فإن ملامحه من الداخل تختلف كثيراً ، حيث نراه من الداخل ، لا يحترم عقل المرأة - يقول فيه : " شيئان لا ثالث لهما يميزان بنت اليوم ، قشرة من الخارج ، وتفاهة من الداخل [٧] " لا يراها كيانا إنسانيا مكتملا ، بل مجرد جسد ، كل ما قد يجذبه إليها هو : " صدر جلبابها الذى تتفشى فيه خروم كثيرة يطل خلفها منقاران مدببان كأنما أختفت فى عبها يمامتين تدفان بأجنحتهما كلما تحركت " [٨] لذا يظل يتعامل معها من منطلق منطق " الصياد والفريسة ": " يرى المرأة فيقيسها بعين كسلانة .. على المهل .. وفى استرخاء ، .. وتنضم إلى سابقتها .. والفرق الواحد بينهن الزمن .. واحدة تكلفة أياما من ترويض ومحاورة ، وواحدة ساعات وأخرى يلفظها لحظة كسر أنفها . أكرمه الله فى جاذبيته ليزيد عدد ضحاياه " غزلان الصيد " على حد تعبيره " [٩] .

ويشيع هذا المنطق فى قصة " أريد ذئبا " " لإحسان كمال " للدرجة التى يهدد فيها ثقة الفتاة الفاضلة بعفتها ويثير كبرياءها لتفعل النقيض ، أو بمعنى آخر لتبحث عن " ذئب " - تقول " اننى أبحث عن ذئب .. فى كل مكان .. أريد ذئبا بأى ثمن .. فريسة تبحث بنفسها عن " ذئب " ، شاة تنقب جاهدة عن قصاب .. أصبحت أرى فيه المنقذ الوحيد لكبريائى وكرامتى وسعادتى وراحة بالى " (١٠) وقد استفزها رأى الكاتب ، الذى قال على وجه التقريب ربما أصبحت فتاة فاضلة لأن أحدا لم يطلب منها أن تفعل ما ينافى ذلك " (١١) .

إن الفتاة - هنا - تتعامل مع ذاتها من منطلق كونها فريسة ، أو بمعنى آخر من منطلق تبنيها المنطق السائد للصياد ؟ لذا تظل تتسائل بينها وذاتها فى صمت : " إحدى عشرة سنة لم يتعرض لى فيها ذئب واحد .. هل أنا دميمة .. شوهاء .. إذن لماذا لم يحاول ذئبا من الذئاب ان يصب فى أذنى معسول كلامه لينشب بعدها أظافره (١٢) .

وفى قصص " إحسان كمال " يسود هذا المنطق ، وفى يسر يرتدى ثوب ، المشروعية - كما فى " عقد إيجار على يد مأذون " - حيث يحاول طالب " الطب " القادم من دول النفط أن يتقدم فى طلب زواج ابنة امرأة خادمة تشتغل فى بيوت السادة ، فتطير فرحا ، وتذهب لتخبر سيدتها التى سرعان ما تنبرى محاولة إفاقة المسكينة من وهم حلمها لتحذرها قائلة : " كم من عقود أبرمت على أيدى مأذونين .. لكنها إلى عقد بيع أقرب منها إلى عقد الزواج .. أما هذا الزواج فلن يصل حتى لمرتبة البيع .. أنه عقد ايجار . هذا الرجل يريد أن يستأجر امرأة لتقضى له حاجاته الشخصية ، وحاجات منزله مدة عام ونصف " (١٣) فأمثال هؤلاء يجدن فى الزواج الشرعى بهذه الطريقة أسعارا أرخص بكثير من المتعة الحرام ؟! ، وكأن مؤشر الانهيار فى سلم القيم هنا يرتبط بتحلل معنى المشروعية ، فى مقابل شيوع الفوضى والانتهازية ، فى آواخر السبعينيات ؟

وصورة العريس - هنا - لا نراها - بل يظل غائبا من ساحة القصة ، وكل ما قدم من اعتراضات على هذا الزواج ، كان عن طريق الاستنتاج وحده ، وهذا فى حد ذاته يقلل من المنطقية التى تقدم بها الشخصية ، وما يتبع ذلك من صدق فنى ، ينقص من معالم هذه الشخصية !

ويأخذ على صورة " الماجن " لدى كاتبات " الاتجاه الأول " : اختفاء الدوافع الداخلية لديها ، والتى من شأنها أن تظهر أسباب ، ودوافع المجون الحقيقية الكامنة فى شخص " الماجن " والتى من شأنها أيضا أن تحدد معالم العالم الداخلى له ، بما يمور فيه من هموم ، وتناقضات تعكس ملامح التكوين الاجتماعى للبيئة التى يعيش فيها " الماجن " .

****

ولدى كاتبات " **الاتجاه الثانى** " - تبدو دوافع المجون أكثر وضوحا ، وذلك تبعا لتحقيقهن درجة من الوعى بالواقع ، استطعن بها استكشاف مساحة أكبر من معالم صورة " الماجن " .

ولدى كاتبات " **الاتجاه الثانى** " يتسنى للبطلة / الكاتبة أن تصفه من الخارج والداخل معا - لذا تتميز صورته - لدى كاتبات الاتجاه الثانى - من الخارج والداخل بسمات - بعينها - تتفق وصورة الذات الجديدة التى أزدادت وعيا وخبرة بما هية وضعها فى المجتمع . لذا أصبحت صورة " الماجن " مشروطة بصفات جديدة لا تتلخص فقط فى وسامة ملامح الوجه ، والجسد ، والملبس فقط (كما فى " الهدف الكبير " لأمينة السعيد) ، بل فى جاذبية الفكر والشخصية والفعل (كما فى قصص : " مغامرة " ، و" الخروج من القوقعة " : لمنى رجب ، و " المسافة " : لفوزية مهران) .

ففى قصة " المسافة " تعترف الفتاة بأنها أثرت من كلمات الكاتب " أحمد عزمى " قبل أن تراه : " أنا لا أحاول أن أعرفه أو أحدد صورة له .. كلماته فقط هى التى تربطنى والخيوط التى ينسج من أجلها تلك الكلمات هى التى تبهرنى وتجذبنى إلى أفكاره " (١٤) .. " لم يكن أكثر من معنى .. شغلتنى المعانى عن الجسد والشكل " (١٥) وحين رأته عن قرب أحست احباطا كبيرا ، لا لشيء سوى تناقض شكله وحواره عن كلماته وأفكاره التى سرت فى دمائها من قبل كان يقول : " أنا لا أؤمن بالإقطاع .. لا فى الفن ولا فى الحياة .. كل حرف أكتبه يقودنى إلى طريق جميل .. أنا أمين لفكرتى ومبدأى "(١٦) . وحين تذهب إليه فى شقته لتستمتع بكلماته التى عشقتها من قبل ، تفاجأ به يتصرف معها كرجل / صياد لا ككاتب ، أشعرها بأنها دخلت المصيدة برجليها ..؟ حينئذ أعترفت – بينها وبين نفسها – بخطئها فى تقديره :" لم أكن أعلم مثلا . أن له هذه العيون الصغيرة المتسلطة .. ولا تصورت تلك البسمة الساخرة .. كأن كلامه على ورق "(١٧) .

وفى قصة مغامرة " (لمنى رجب) تعى الفتاة – بعد حين – هذا التناقض ، لا بين القول والفعل فحسب بل بين براءة وجاذبية ملامح وجهه ، وحيث أفكاره ومعتقداته عنها ، وبعد أن كانت " تقبل صورته التى صنعها لنفسه .. وبروزها فى إطار ذهبى براق " (١٨) . نجدها " فهمت مغزى الصورة التى روجت تجارته .. فكت إلاطار الذهبى الذى يحيط بوجهه .. بعد افتضاح هويته " (١٩) .

وهكذا تتكشف " الأزدواجية " ، والزيف – فى صورة الماجن – رويدا كملامح باطنه من شأنها أن تقلل من جماليات ملامح الماجن – فى عينى المرأة / البطلة ، ليتحول إلى كيان مرفوض ، مهاب من المرأة .

فالسلوك " الماجن " – هنا – لا يقتصر على نمط بعينه من الرجال ، بل يشتمل على الرجل الجاهل (كما فى بساط الريح : لاقبال بركة) ، والمثقف (كما فى " المسافة : فوزية مهران) واليافع (كما فى " مغامرة " : منى رجب) ، والمسن (كما فى " الهدف الكبير : أمينة السعيد) وهذا فى حد ذاته يعنى أن "

للماجن " ، طبيعة خاصة ، وذاتا متعددة الأبعاد .. لا يؤثر فيها أختلال مستوى منها على باقى مستويات الشخصية .

ورغم أن الماجن يعد ابنا شرعيا ، وامتدادا منطقيا " للنظام الأبوى " وذلك لترسخ الانقسام فى بنية الشخصية – إلا أنه يتميز بقدرته على التصالح مع هذا الانقسام / الخلل ، بل والتعايش فى إطاره ، بالدفاع عنه .

فظاهر شخصية " الماجن " نجده مختلفا إلى جد كبير عن باطنه ، فبينما نجده ظاهريا محب للمرأة (على مستوى القول) ، إلا أننا نراه يتعامل معها بتنمر ، أى من منطق الصياد ، الذى تدركه بطلة " أمينة السعيد فى الهدف الكبير " فتقول " إن الانجليز يعرفون " الجنتلمان " بالذئب الصبور " (٢٠) ، ورغم زعمه بأنه رجل اشتراكى لا يؤمن " بالإقطاع .. لا فى الفن ، ولا فى الحياة " (٢١) . ، إلا أنه فى علاقته مع المرأة – كما فى قصة " المسافة " – نجده تقليديا للغاية ، فى نظراته ، وفى كافة مواقفه يتعامل معها لا بصفتها قارئة مثقفة ، وفتاة لها كيانها المكتمل ، بل كجسد محض ، يقول لها : " مهما تثقفت المرأة أو ناقشت فهى ضعيفة ولعبة أمام الرجل أى رجل " (٢٢) .

ومن نفس هذا المنطق يتحدث " الميكانيكى الثرى " – فى " بساط الريح " – : " ويقولون نتحرر .. ويقولون الرجل والمرأة متساويان هه يا عالم أتقوا الله " (٢٣) ويتحدث أيضا " الجزار " – فى قصة صبى الجزار ورصيده من الزوجات – قائلا أصل النسوان دول ربنا خلقهم ناقصات عقل ودين " (٢٤) .

ورغم محاولات " الماجن " الدائبة لإظهار الحب ، إلا أنه فى قرارة نفسه لا يضمر حبا ولا يدرك آمانا بجوار المرأة ، لأنه – كما يرى " إيريك فروم " ، " من الناحية العاطفية ظل طفلا ، يحاول أن يعوض هذا النقص بالتأكيد الكلى لدوره الذكرى فى الجنس والنتيجة هى " دونجوان " يحتاج إلى أن يبرهن على براعته فى الجنس لأنه غير متأكد من ذكورته بالمعنى المميز " (٢٥) .

إن سلوكه تجاه المرأة – يتسم ضمنيا – بالعدوانية ، " ففى قصص " " نوال السعداوى " نجده أدمن لذة إذلالهن وإخضاعهن له حتى تضخمت رجولته ، وأصبحت

القسوة على النساء صفته الأولى فهو لا يشعر بلذة عناقه للمرأة بعد أن يصفعها على وجهها ويجذبها من شعرها بقوة حتى تستلقى رأسها بين قدميه " (٢٦) .

هكذا يتطرف سلوك الماجن ليقترب من " السادية " (Sadism) والتطرف فى حد ذاته . هنا - لا يعنى قسوة ، بل العكس صحيح " فعندما يكون شلل الذكورة أكثر تطرفا تصبح " السادية " (استخدام القوة) البديل الرئيسى . المنحرف . عن الذكورة " (٢٧) .

والمرأة - فى منظور هذا " الماجن " . تكون هى المرأة التى تعكس ما فى ذاته من زيف وانقسام ، وطالما أن صورة " الآخر " امتداد لصورة " الأنا " ، لذا تغدو فى نظره - مهما أبدت من تعاطف : " فى عينها كذب كبير وهل توجد امرأة تعرف الحب " (٢٨) .

****

وتتميز المرأة / البطلة لدى كاتبات - " الاتجاه الثانى " بالإيجابية فى التعبير عن الحب ، وربما لأنها فى مرحلة ذاتية أكثر وعيا من ذى قبل ، لذا فإن فعلها يأتى متسما بروح الرفض لكل ما هو تقليدى من سلوك ، وفعل فإذا كانت - من قبل - فى دور المنتظر السلبى ، فإنها الآن تؤثر أن تكون فى الدور الأيجابى المبادر (كما فى " الخروج من القوقعة " لمنى رجب ، " ولحظة صدق " ، و " عندما ينهزم الرجل " لنوال السعداوى " .

وإذا كان هذا السلوك يتسم بروح ثورى مثقف ، فإن هذا المثقف امرأة تعانى معاناة مضاعفة فى إطار تشكيل اجتماعى " أبوى " يقمع حقها فى المبادرة بطقوس المحافظة على الطهارة ، لذا فإن التمرد الفردى يأخذ - هنا - عند الكاتبات رد فعل جنسى يظهرن فيه من الخارج التحدى للمجتمع ، فى الوقت الذى ينزفن فيه دماء الازدواجية من الداخل ، وبذلك تشكل هؤلاء البطلات النموذج الأنقى للمثقف المزدوج ،

ولكن رد الفعل الجنسى المكابر - هنا - غالبا ما ينتهى نهاية سوداوية عبثية ، تبرز اللاتكافؤ بين التحدى الاجتماعي والرد الفردى .

ومثل هذا النوع من الرد الفردى من شأنه أن يسقط هؤلاء المناضلات فى فخ منصوب للحرية من قبل النمط المثقف المزدوج / " الماجن " (أو المثالى فى نظرهن) .

إن سلوك البادرة الذى اتخذته البطلات - هنا - للتعبير عن رغبتهن ، لا ينفى ازدواجيتهن التى تتمظهر فى " اللاوعى " ، عبر الأحلام . كما فى قصة " أحلام " ، حيث نجدها فى " لا وعيها " ما زالت تحن إلى الشاب الوسيم الذى " يتسكع بعربته الزرقاء ، ويستعرض قمصانه الحريرية وبدله الغالية " [٢٩] ، بل وتحلم به وهو يغتصبها ، " فى صورة سريعة كالبرق لم تحس بها تماما كانت أول مرة تحس فيها أنها أنثى " [٣٠] .

وفى المقابل لهذه الصورة نلتقى بهذا المثقف / " الماجن " - فى قصة " الكذب " " لنوال السعداوى وهو يحاول أن يفرض منطقه ورؤيته إلى تطوير العلاقة - على زوجة صديقه - ، بغض النظر عن قبولها أو رفضها لهذه الطريقة ، فقط قرر أن يفاجئها ، لأنه يظن " أن العرى فى حد ذاته كفيل بأن يطور العلاقة بينه وبينها " [٣١] وفجأة " خلع ملابسه .. كان يريد أن يضعها أمام أمر واقع . أمام رجل عار .. لم يعد عنده صبر ، فالحاضر خطر ، والمستقبل غير مضمون .. كانت لا تزال جالسة تقرأ كتاب .. لكنه لم يكن يظن أن الاستغراق مهما بلغ من العمق يمكن أن يحول بين المرأة وبين رجل عار " [٣٢] .

****

وتتميز صورة " الماجن " . لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " - بوضوح معالم العالم الداخلى ، والذى منه تظهر دوافع المجون ، ومن شأنه هذه الدوافع أن توضح دلالة موقف الكاتبة من " الماجن " كما توضح أيضا ماهية " صورة الماجن ، مدى اتساقها ؟ أو مدى الخلل الكامن فيها ؟ .

فالمجون فى " بساط الريح " لإقبال بركة " متنفس الرجل للتضجر الذاتى ، للخروج من حيز السكون والكبت ، وتفريغ " لعقدة النقص " فهو رغم كونه ميكانيكيا ثريا ، أغتنى فجأة ، لكنه (جاهل ودميم) ، يحقد على التعليم العالى الذى أفسد البنات لأن الواحدة منهن تصر على الزواج من خريج الجامعة مثلها " (٣٣) .

وإلى جانب " عقدة النقص " ، فقد يكون " المجون " تعبيرا عن درجة من درجات الخوف ، أو الكراهية المضمرة (للمرأة) – كما سبق أن أوضحنا فى قصص " نوال السعداوى " : " عندما ينهزم الرجل " ، ولحظة صدق " ، و " مغامرة " لمنى رجب " حيث نجد سلوكا عدائيا (منه) وغير مبرر تجاهلها ، يعبر عن نفسه تارة فى صورة غرور (كما فى مغامرة : لمنى رجب) وتارة أخرى فى صورة احتقار وشك فيها . (كما فى لحظة صدق) .

وفى قصة " أحلام " لنوال السعداوى " نجد المجون مرتبطا برغبة فى التميز الاجتماعى ، للتعالى ، أو الظهور والاستعراض وهى كلها أعراض نفسية لتعويض درجات من النقص الكائن داخل النفس – فالفتى نجده " يستعرض قمصانه الحريرية وبدله الغالية أمام البنات " (٣٤) .

وقد يرتبط " المجون " بهموم الحرية ، خاصة لدى طبقة المثقفين ، حيث تختلط لديهم هموم الرغبة فى الحرية الفردية ، مع هموم الرغبة فى الخروج من الداخل لتحطيم منظومة القيم التقليدية ، وينتج عن هذا خلخلة فى الوعى ، وفى الرؤية وفى القيم أيضا ، ذلك أن هؤلاء المثقفين يعانون ازدواجا فى الوعى ، لتبنيهم أفكارا غريبة (متحررة) ، دون محاولة ممارستها (تطبيقها) فى بيئتهم ؟ وهذا من شأنه أن يحقق درجة من عدم التوازن أو الأنسجام ، كما يعوقه أيضا تحررهم الذاتى الأصيل .

ففى قصة المسافة : " لفوزية مهران " يتمظهر هذا المثقف المدعى للحداثة ، والذى تظهر فى بنيته النفسية ما فى بنية المجتمع من ازدواجية وتناقضات ، من شأنها أن تبدى صورته المنفية . ويكون نتيجة ذلك نفور الفتاة منه لإحساسها تجاهه بالحيرة ، وتظل تتسائل فى استنكار : " أى قيم جديدة يدافع عنها " (٣٥) .

ورغم أن سلوك الماجن - هنا - يتسم بالتناقض ، إلا أنه لا يشعر أى خلل ، بل نراه يحيا بأكثر من مقياس ، وأكثر من شرف ، وأكثر من حلال أو حرام ، " بل تظل ذاته مندرجة فى خانات متعددة ومتضاربة ، ولهذا فقد يختل مستوى .. ولكن لا تختل الشخصية مجتمعة " (٢٦) .

ويتحدد موقف كاتبات " الاتجاه الثالث " (*) تجاه صورة " الماجن " لوضوح رؤيتهن ووعيهن بدوافعه ، فقد تجاوزت هؤلاء الكاتبات مرحلة استعادة الذات إلى مرحلة إعادة اكتشافه ، من خلال تبنيهن شكلا جدليا للعلاقات من شأنه أن ينفى الشكل القديم لها ، ليحقق بالتجربة الصورة المرجوة للرجل .

و" الماجن " لدى هؤلاء الكاتبات يتصرف فى حدود الحرية التى حصلت عليها المرأة - حديثا - فى العالم تسأله : لك زوجة ، يجيبها : " كل امرأة أضاعجها " ، تسأله : " لن تحب أبدا " أجاب " سأحب عندما تستقر نفسى .. التعارف كان دائما فى الفراش . وهذا ليس حبا " (٢٨) .

وتتعين سمات هذا " الماجن " من قدراته العديدة ، التى يتمكن من خلالها إغراء الفتاة فى فترة وجيزة ؟ - كما فى " صورة روميو : " لسناء البيسى " - وتبدأ هذه الملامح بوسامة مظهره من الخارج . وتنتهى بمجموعة من الصفات الجذابة كحسن الحديث فى " آخر مواصلة " : لسناء البيسى " ، والقدرة على التلون فى أكثر من صورة كما فى " ثلاثة وجوه للرجل " : " لزينب صادق " ، وفى ثقافته (كما فى بلا زواج " لوفية خيرى ") ، وأخيرا سلوكه المبادر لقنص أعجاب المرأة (كما فى " الحصان الجامح : لزينب صادق ") .

وتتكرر معالم الأزدواج . كسمات أصيلة تفسر سلوك الماجن " لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " ففى قصة " فرسان الأرض " لزينب صادق " تتجلى معانى " الثنائية "

(*) صورة الماجن لدى كاتبات الاتجاه الثالث : " تتضح فى كتابات : " سناد ا لبيسى ، زينب صادق ، وفيه . خيرى " ، " اعتدال عثمان " .

فى أسلوب حياته ، حيث نجده قد تعود على حياتين " فى قريته يجد مكانة كبيرة وسط أهله . هو الحلم الذى يريدون تحقيقه ... وفى المدينة ليست له مكانة بعد ، تائه وسط ناسها ومبانيها " (٣٩) .

وتكمل الراوية لهذا النمط من الرجال ، فتقول : " فرسان الأرض .. الطريق أمامها طويل الغزو وعندما يتثقفون يجدون الفتاة التى تناسب ثقافتهم ، لكنها لا تناسب تقاليدهم الموروثة . تناسب عواطفهم .. لكنها لا تناسب حاجتهم إلى الزوجة الخدومة والمطيعة .. الويل لفارس الأرض إذا خان الأرض وباع نصيبه .. الويل له إذا ترك الزوجة ابنة الأرض ، وتزوج من العشيقة .. لقد تعود بطلنا أن يعيش حياتين مختلفتين . " (٤٠) .

إن مجون هذا " الفارس " لا يتمظهر فى تناقض أسلوب حياته فحسب ، بل فى طريقته فى الغزو فقد " جرب الحب العذرى .. وفشلت تجربته .. جرب الجانب الآخر من الحب وأكتشف مباهج جديدة فى المدينة ... غزوه الان أصبح أكثر قسوة ، وأختياره أكثر دقة " (٤٠) .

هكذا تتمظهر صورة " الماجن " لدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** " فى اطار مكتمل ، ومحفوظ لديهن ، فقد تحددت معالمه من قبل ، لذا تسنى لهؤلاء الكاتبات / البطلات اتخاذ موقف بعينه تجاه " الماجن" ، يعبر عن حالة الرفض والاستنكار لشخصه الذى يستنكر وجود كيان مكتمل ، وذاتية مستقلة للمرأة ! لا فى ظاهر تصرفه معها فى الواقع ، بل من مجمل وباطن أفعاله حيالها .

ويتجلى أسلوب الرفض والاستنكار - هذا من جانب الكاتبة / المرأة . فى اسقاط صورة الماجن ليس من وعى البطلة فحسب ، بل من حياتها أيضا ، حيث تمسخ خلقته (ليقترب أكثر فى شكله من القرد) وينتهى بالموت ، ودلالة الموت (رمزيا) هنا . هى عدم القدرة / الصلاحية على الاستمرار .

ففى قصة " صورة روميو " : " لسناء البيسى " يتجلى انتقام الكاتبة منه بتبديل حاله من خلال رغبته فى استعادة شبابه ، ولياقته ، وذلك باستجابته لأوامر طبيبه الذى حقنه بغدة من " قرد الشمبانزى " ليعود إليه سحره ، ووسامته . وكانت النتيجة هى

التدهور البائن فى صحته النفسية ، إلى أن مات ، حينئذ " همست الشغالة التى أكتشفت الوفاه .. أن سيدها فى نومته الأخيرة كان يشبه القرد العجوز " (٤١) .

وتستنكر الفتاة ادعاءه التحرر – فى قصة " بلا زواج " : لوفية خيرى – لأنه يسلك سلوكًا غامضا ، بالنسبة لها ، يتنافى مع كلماته ، تقول عنه : " متحررا هذا صحيح .. ولكن بمفهوم آخر غير الذى عرفته .." (٤٢) ، ويترتب على استنكارها – أياه – رفضها الزواج منه .

وبعد أن كان " المجان " (من قبل) ينجح فى نفى المرأة ، باسقاطها اجتماعيا ونفسيا ، نجده هذه المرة يدرك هو سقوطه (فى ثلاثة وجوه للرجل : زينب صادق) لاكتشاف الآخريات زيف حديثه ، وقدرته على ارتداء أكثر من قناع .. فالأولى تستبدل وجوده " بزوج " تشعر معه بالمشاركة والوضوح .. ، والثانية تدرك (أخيرا) كذبه الطويل – عليها – وتصارحه بأنها لم تعد تصدقه .. ، والثالثة يدركها الضجر لأنها ملت الأسلوب الملتوى فى العلاقات ، تقول : " إن الساعات الحلوة التى أمضيها معه تضجرنى .. تقلقنى ... لذا قررت أن أبتعد عنه " (٤٣) .

وفى قصة " أنت شمس حياتى " (لزينب صادق) يجنى " الماجن " جزاء عبارته المشهورة التى كتبها مجاملا إياها ، فى خطاب أرسله لها :" أنت شمس حياتى ، تعالى لتضيئى حياتى المظلمة " (٤٣) . فجاءت إليه بالفعل " وجعلت حياته حقيقة مظلمة " (٤٤) ، فقد " أقنعته بطريقة علمية أن يترك عمله ، ويبيع سيارته ، وبما أدخره من مال يشترى قطعة أرض من الأراضى الزراعية الرخيصة التى لا تصلح للزراعة ، وأنها لعلمها ستصلحها ، وستجرى الحكومة وراءه ترجوه أن يسمح لزوجته أن تصلح لهم بقية الأراضى البور ، ولا نريد أن ندخل فى تفاصيل من حياة هذا الرجل التى أصبحت راكدة بلا أمل مثل هذه الأرض البائرة يتظاهر بنجاح مشروع زوجته ، وهو لا يدرى كيف يخرج من هذه المشكله أمواله تتناقص والحكومة حقيقة تجرى وراءه كما تنبأت زوجته لكن للمطالبة بديونه لها " (٤٥) .

****

إن موقف الرفض الذى تبديه كاتبات " **الاتجاه الثالث** " - تجاه الرجل " الماجن " يعكس ضمنيا مدى الوعى بالدافع التى من شأنها أن تحدد سمات النضج (الذى تتصف به كاتبات هذا الاتجاه) كما تحدد - أيضا - مدى صحة / خطأ رؤيتهن إلى الواقع .

فطابع " المجون " - من منظور كاتبات " **الاتجاه الثالث** " - لابد له من دوافع لأنه سلوك متطرف ؟ ينتج غالبا عن نقص / هم فى جانب من جوانب الواقع ، أو فى جانب من جوانب النفس أو الجسد .

فالمجون أو الغزو من منظور الفارس المفترض " فى قصة فرسان الأرض " : لزينب صادق (الضائع بين حياته فى القرية ، وحياته فى المدينة) مجرد أداه غير واعية لخرق القانون الجمعى . الذى لا يستطيع أن يتجاوزه فى ظاهر حياته . وأداه لتجاوز المألوف (بتخطى القيد والمستحيل) .

وإذا كان " المجون " هنا مرتبطا بهم الاغتراب بين المدينة والقرية ، فهناك أيضا مجون نابع من هم الاغتراب بين الحضارتين المختلفتين (كما فى قصص : بلا زواج : لوفية خيرى ، و" أنت شمس حياتى " ، و " أزرق رمادى أسود ، و " أحلام من بلاد بعيدة " ، و " دعوة شرقية : لزينب صادق ") ذلك أن الفرد الذى يمارس عملية تزويج الحاضرتين فى داخله (بطريقة غير واعية) يظل منقسما على ذاته . فى أغلب الأحيان - حيث تحدث " ميكانيزمات الصراع تأثيرها الحاد فى التشويه الذاتى ، والذى يعبر عن نفسه فى صور شتى : منها ادمان رغبة السفر ، ورمزية السفر هنا هى الرغبة فى التجاوز فى التحول من القديم إلى الجديد بالمعنى المكانى والزمانى والحضارى ، حيث يصبح احساس العجز والغربة هو الدافع إلى الاستقرار ، ومنها أيضا : غزو جسد المرأة ، كرغبة للظهور ، واثبات مدى التفوق الجنسى ، والعرقى على أبناء الحضارة ، أو البلد البعيد ؟ .

وهنا تكتسب العلاقة الجنسية مع المرأة الأجنبية بعدا عرقيا ، وهو بُعد لا يرتبط بالجنس الحاكم أو الجنس السيد ، وإنما بالجنس المحكوم أو المسود ، وتتردد هذه الأبعاد - هنا - فى أذهان الشخصيات القصصية من الرجال فى صورة رغبة عارمة فى اتصال بالأجناس الأجنبية ، كرغبة ذاتية / ضمنية للتحرر من ربقة السيادة بل

وغزوهم من خلال غزو جسد المرأة فكمال فى قصة " بلا زواج " : " لوفية خيرى " كان مشغولا بسفرياته الكثيرة للخارج وبصديقاته الأجنبيات " (٤٦) ، وينتهى به المطاف بالزواج من أجنبية ، مؤثرا إياها على الفتيات المصريات .

وفى قصة أنت شمس حياتى " كان مرشدا سياحيا ، مشهورا فى بلاد العالم الباردة ، لكثرة علاقاته مع السائحات " وكانت مغامراته تنتهى (دائما) بانتهاء زيارة السائحة " (٤٧) .

إن السلوك " الماجن " يبدو غريبا بل جديدا على الشرقيين ، من منظور إحدى الأجنبيات (فى قصة دعوة شرقية) التى درست العادات والتقاليد الإنسانية للحضارة الشرقية القديمة " ، حيث كانت تعتبر أن كلمة العربى وعد وأن " الزواج كان يتم بتراضى الطرفين ، وكلمة شرف بينها وشاهدين على هذه الكلمة ؟ (٤٨) وبناء على هذا صدقت صديقها " الشرقى " الذى وعدها بالزواج فور طلاقه ، وعندما أخبرها بذلك سرعان ما أتت ، وفاجأته بحضورها ، لكنه ابتسم منها " مداريا دهشته من هؤلاء الناس اللذين يأخذون أى كلمة بجدية ، (٤٨) وتعلق " الراوية على موقف الأجنبية هذا قائلة :" لم تدر شيئا عن الحضارة الشرقية الحديثة ، لم تدر أن الناس أصبحوا يقولون الكثير ولا يحققون شيئا .. ناس أصبحت هوايتهم الكلام وأفعالهم بالكلام (٤٨) .

وإلى جانب تلك الدوافع الحضارية المرتبطة بالمكان ، نجد الدوافع النفسية ، والجسدية ، والاجتماعية . التى من شأنها أن تؤثر فى التكوينات الذاتية للفرد ، فتدفعه إلى سلوك اللامبالاة فى القول أو الفعل .

ففى قصة " حكاية أليمة " لزينب صادق " نلتقى بالمحامى العاجز عن الحب ، والمفتقر إلى النضج النفسى والجنس نتيجة لإصابته " بعقدة أوديب " **(oedipus complex)*** والتصاقة الذى لا ينفصم نفسيا بأمه ، التى أوصته بالزواج من الجارة الفقيرة التى

(*) تشير عقدة أوديب إلى تعلق الطفل بالوالد من الجنس الآخر تعلقا يتناوله الكبت بسبب الصراع الذى ينشأ من اصطدام هذا التعلق بمشاعر الحب والكره والخوف التى يشعر بها الابن تجاه الوالد من نفس الجنس (ص ١٠٠ انظر الموجز فى التحليل النفسى سيجوند فرويد - دار المعارف - ط٢ - ١٩٧٠) .

خدمتهم طويلا فى حب .. وحين ماتت " الأم " أسرع بالزواج ممن أختارتها له . لكنه أشترط عليها أن لا يعلم أحد بزواجهما ، وكان الزواج على ورقة كتبها هو وصديقان شهود .. ولكن قداسة الأم سرعان ما انتقلت إلى الزوجة ، ومن ثم فشل معها فى أقامة أى علاقة .. فى مقابل أنه كان يجد متعته بعيدا عنها فى علاقات خاصة خارجية . وهذا المحامى رغم تعدد علاقاته النسائية لا يعد ماجنا لأنه يعانى انقساما حادا فى شخصيته ، ومن ثم فهو يرى المرأة فى صورتين متضاربتين تصعب عليه المصالحة بينهما : صورة المرأة كروح (سامية) وصورة المرأة كجسد يترتبط فى ذهنه بالدنس والإثم * صورة المرأة المحرومة ، وغير المحرومة .

وإذا كان المرض النفسى يعد دافعا إلى تحقيق نوع من الفوضى الأخلاقية ، فإن الملل فى الواقع الاجتماعى / السياسى يؤدى هو الآخر إلى فوضى جنسية ، تتبلور فى صورة تدهور فى القيم ، وما يتبعها من أفعال اغتصابية تتنافى مع العرف العام ... تتجلى هذه الأفعال فى قصة " رائحة الوردة " : لسناء البيسى " – حيث نرى الفوضى تظهر فى كل مكان : فى البيت ابتداء من حجرة المطبخ ، وانتهاء فى حجرة النوم .. ؟ حيث يسترسل " لا وعى المرأة لتتذكر طفولتها وعلاقات الخدم بها " ادخل أجرى على المطبخ ألاقيهم دائما وراء الباب .. فاكراها زى النهارده يوم ما مد يده السوداء من فتحت جلبابى الصغير ٤٩٠٠ ويسترسل " اللاوعى " ليتذكر أفعال " زوج العمة " معها : " عمتى فى بنها (كنت) نايمة جنبها فى عز الضلمة ، وكتمت صرختى عندما أحسست باليد التى تمشى تحت ملابسى ، وفى الصباح ربت على كتفى زوج عمتى وقال عنى بنت عاقلة " (٤٩) .

ويعكس الشكل القصصى هنا تلك الفوضى فى صور تفتيت للغة ، والحدث ، وبنية الشخصيات حيث نرى جملة من الأحداث والشخصيات ، غير المرتبطة تنساب إلينا من خلال " لا وعى " (الشخصية الرئيسية / المرأة) العجوز فى صورة غير منتظمة .

(*) هذا الرجل يذكرنا " بكامل رؤية " بطل قصة " السراب " لنجيب محفوظ .

وإذا كان هذا هو موقف كاتبات هذا الاتجاه ضد " الماجن " فإن هذا لا يعنى (ضمنيا) استبعادهن إياه – من واقع مسرح الأحداث – كرد فعل متحيز ضد " الماجن " فإن هذا لا يعنى (ضمنيا) استبعادهن إياه – من واقع مسرح الأحداث – كرد فعل متحيز ضد الماجن ؟ بل العكس صحيح .. " فالماجن " – لدى كاتبات هذا الاتجاه – لم يستبعد (كبطل) من مسرح الأحداث – كما حدث لدى كاتبات " **الاتجاه الأول** " بصفة غالبة – بل كانت مكانته كشخصية رئيسية تكاد تتساوى مع مكانته البطلة / المرأة فى واقع الأحداث .. مما أثر إيجابا على صورته فنيا .

*****

" هوامش صورة الماجن "

(١) معجم مختار الصحاح ، ص ٦١٦ .

(٢) عفيفى فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١٢ .

(٣) جميلة العلايلى : ما ذنبها ، مجلة الرواية ، ص ٥٤٥ .

(٤) احسان كمال : الأمثل الثالث ، سجن أملكه ، ص ١١٨ .

(٥) جاذبية صدقى : الضجة الكبرى ، مجموعة الليل طويل ، ص ٢٩ .

(٦) جاذبية صدقى : الفاكهة خضرا ، مجموعة ليلة بيضا ، ص ٦١ .

(٧) نفسه : ص ٥١ .

(٨) جاذبية صدقى : نائمة الفتنه ، مجموعة ليلة بيضا ، ص ١٠٠ .

(٩) نفسه : ص ٨٥ ، ٨٦ .

(١٠) احسان كمال : أريد ذنبا ، مجموعة سطر مغلوط ، ص ٣٨ .

(١١) نفسه : ص ٣٤ .

(١٢) نفسه : ٣٥ .

(١٣) احسان كمال : عقد إيجار على يد مأذون ، مجموعة أحلام العمر كله .

(١٤) فوزية مهران : المسافة ، منزل الطالبات ، ص ٦٠ .

(١٥) نفسه : ص ٦٢ .

(١٦) نفسه : ص ٦٣ .

(١٧) نفسه : ص ٧٣ .

(١٨) منى رجب : مغامرة ، مجموعة لعبة الأقنعة ، ص ٤١ .

(١٩) نفسه : ص ٤٣ .

(٢٠) أمينة السعيد : الهدف الكبير : مجموعة الهدف الكبير ص ١٣ .

(٢١) فوزية مهران : المسافة ، منزل الطالبات ، ص ٥٩ .

(٢٢) نفسه : ص ٦٧ .

(٢٣) أقبال بركة : بساط الريح : مجموعة كلما عاد الربيع ، ص ٥٩ .

(٢٤) اسما حليم : قصة صبى الجزار ورصيده من الزوجات ، ص ٢٢٤ .
(٢٥) ايريك فروم : فن الحب ، ص ٤٠ - ٤١ .
(٢٦) نوال السعداوى : عندما ينهزم الحب ، مجموعة لحظة صدق ص ١٨ .
(٢٧) ايريك فروم : فن الحب ، ص ٤٢ .
(٢٨) نوال السعداوى : لحظة صدق ، مجموعة لحظة صدق ، ص ٩٢ .
(٢٩) نوال السعداوى : احلام ، مجموعة تعلمت الحب ص ١٢٢ .
(٣٠) نفسه : ص ١٢٥ .
(٣١) نوال السعداوى : الكذب ، مجموعة كانت هى الأضعف ، ص ٧١٠ .
(٣٢) نفسه : ص ٧٥ .
(٣٣) أقبال بركة : بساط الريح ، ص ٢٣ .
(٣٤) نوال السعداوى : أحلام ، ص ١٢٣ .
(٣٥) فوزية مهران : المسافة ، ص ٧٦ .
(٣٦) د. لطيفة الزيات : من صور المرأة فى القصص والرويات العربية ، ص ٥٢ .
(٣٧) زينب صادق : الحصان الجامح ، مجموعة أنت شمس حياتى ، ص ١٤ .
(٣٨) زينب صادق : أزرق .. رمادى .. أسود ، مجموعة أنقذنى من أحلامى .
(٣٩) زينب صادق : فرسان الأرض مجموعة أنقذنى من أحلامى ، ص ٩٢ - ٩٥ .
(٤٠) نفسه : ص ٩٥ .
(٤١) سناء البيسى : صورة روميو ، جريدة الأهرام ١٩٨٢/١/١٥ .
(٤٢) وفيه خيرى : بلا زواج ، مجموعة أكثر من شىء ، ص ٢٧٥ .
(٤٣) زينب صادق : ثلاثة وجوه للرجل ، مجموعة عندما يقترب الحب ، ص ١٣٦ .
(٤٤) زينب صادق : أنت شمس حياتى ، مجموعة أنت شمس حياتى ص ٨٨ .
(٤٥) نفسه : ص ٩٠ .
(٤٦) وفيه خيرى : بلا زواج ، مجموعة أكثر من شىء ، ص ٢٧٥ .
(٤٧) زينب صادق : أنت شمس حياتى ، ص ٨٧ .
(٤٨) زينب صادق : دعوة شرقية ، مجموعة " أمنيات فى ضوء القمر ، ص ٨٧ - ٨٨ .
(٤٩) سناء البيسى : رائحة الوردة ، مجموعة فى الهواء الطلق ، ص ٢٥ .

الفصل الخامس

" صورة الرجل الحبيب / الجسد "

ترتبط صورة الرجل الحبيب فى قصص الكاتبات المصرية بصورة الذات - لدى المرأة الكاتبة ، وصورة الذات ترتبط بهوية الكاتبة / المرأة وهذه الهوية تتأثر بموقع المرأة - كما سبق أن ذكرنا - من التاريخ بصفة عامة ومن مجتمعها بصفة خاصة .

وموقع المرأة / الكاتبة المصرية فى مجتمعها لا يختلف كثيرا عن موقعها فى معظم بلدان العالم العربى من حيث استلزام هذا الموقع منها خضوعا ضمنيا لمبدأ القسمة الثنائية أفضى إلى حدوث فصل - بين الثنائيات المتعارضة داخل الذات (العام ضد الخاص ، الثقافة ضد الطبيعة ، الروح ضد الجسد ، الذات ضد الموضوع ... إلخ) .

وصورة الرجل " الحبيب " فى قصص الكاتبات - تبعا لهذا - تبدو أسيرة وهم القسمة الثنائية ، بحكم تبنى الكاتبات / النساء لمنظور الرجل إلى المرأة (*) وبحكم تبنيهن لمنظومة القيم السائدة فى المجتمع .. بل أن وهم القسمة الثنائية بين الرجل والمرأة لا يمكن فقط فى القسمة ذاتها ، بل فى الهرمية الاجتماعية التى تقوم على التمييز بين الأعلى والأدنى ، وكلاهما يعد شكلا من أشكال التمييز ، وفصلا بين وحده الأضداد ، .

وتبنى الكاتبات / النساء لهذا الوهم يبدو من فصلهن - غير الواعى - بين الحب والجنس ، كامتداد لسلسلة الفصل الطويلة - الكائنة فى ذات المجتمع العربى بين الثنائيات المتضاده - ويتبع هذا تردد فى موقفهن الضمنى تجاه الرجل الحبيب ، حيث ينقسم تصورهن له كرجل (حبيب) عن تصورهن له كجسد .

(*) والتى شرحتها الناقدة " سودان جوبار " فى مقالها الصفحة البيضاء (The Blank page) والتى سبق وأن أشرنا إليها فى المدخل بالجزء الأول .

" فالثنائية " الكامنة فى الذات العربى تكمن فى الرؤية الانفصالية التى تجزئ كيان الإنسان إلى جسد وروح ، بل تكون الرؤية إلى الجسد مضادة للرؤية إلى الروح : فالجسد مدان ، والروح منزهة ، فى حين أن الأنسان واحد ، ووحدة : فجسمه منظور وروحة جسم غير منظور والجسد العاجز أو الناقص هو الروح العاجزة أو الناقصة وهو النفسية المتوترة – والجروح النفسية فى العواطف لا تشفى بأسرع من أخرى فى هذا العضو أو ذاك " .

ويبدو مدى تبنى الكاتبات / النساء لتلك " الثنائية " من خلال تغاير / تطور مفهومهن للحب / للجسد بل يكون تطور / تحرر منظور الكاتبة مقاسا بتحررها من تلك " الثنائية " أو مقاسا بتخلصها من موروث الفصل الحاد بين الثنائيات المتضاده ، .

ويكون تطور وعيهن بصورة الحب / الحبيب ، أكثر من مرآه عاكسة تعكس مدى تطور وعيهن بموقف الفكر السائد / المجتمع تجاه المرأة (بصفة عامة) ، وتعكس أيضا مدى تطور موقفهن / رؤيتهن تجاه الذات ، وذلك أن انتقاء الوعى بالذات (**كاتبات الاتجاه الأول**) يعنى فقدانه ، ويعنى أيضا التنازل عن الحق الطبيعى فى تحمل المسئولية . وفى الارادة والحرية بقبول ما هو سائد من قيم ثنائية / مزدوجة بتبنيها وإعادة صياغتها على مستوى صورة الذات / الآخر .. فى حين أن الوعى بفقدان الذات (**كاتبات " الاتجاه الثانى**) يعنى الوعى بالانقسام / الانفصال الكامن فى صورة الذات / الاخر ، أو بمعنى أخر الوعى " بالثنائية " السائده فى المجتمع ، ودلالة هذا الوعى – فى حد ذاته – هو سلوك الرفض الذى تبنته كاتبات " الاتجاه الثانى " .

وتعد دعوة كاتبات " **الاتجاه الثالث** " إلى التكامل الانسانى (بتحقيق الوحدة بين الروح والجسد ، أو بين " الانا والآخر " أو بين الحب والجنس) أحد دلالات التطور فى الرؤية / الموقف النابعه من الذات فى رؤيتها إلى العالم / الآخر .

أيضا يرتبط تحقيق الوعى بالذات / " الآخر " بمفهوم الكاتبة للحرية ، بل يكون فقدان البطلة للنحب / للحبيب مؤشر دال على فقدانها للحرية ، والعكس وقد يأخذ التمرد الفردى عند بعض البطلات / رد فعل جنسى تعبيرا عن التحدى العام للجماعة الكاتبه " .

إن تتبع صورة الرجل الحبيب / الجسد عند الكاتبات المصريات يقودنا إلى تتبع مفاهيم الحب / الجنس لديهن ، وهذا أيضا يقودنا إلى ضرورة إدراك موقف الكاتبات من تلك المفاهيم بمعناها الخاص / العام وذلك لاستخلاص مدى توظيف الكاتبة لتلك المفاهيم لتقودنا إلى ما تريد ؟ ومدى تحويل الكاتبة لشكل العلاقة بين الجنس والحب إلى إطار عام بشرح التجربة الحياتية المأزومة وليست فقط المحدوده .

ولما كانت صورة الحبيب / الآخر امتداد لصورة الذات / الأنا (عند الكاتبات المصريات) لذا تأتى علينا رصدها خلال " الاتجاهات الثلاثة " للكاتبات ، وذلك لاختلاف صورة الذات لدى كاتبات كل اتجاه على حده وتحددها بموقع ورؤية الكاتبة إلى العالم / مما يؤدى إلى تبين فروق جوهرية فى صورة الحب / الحبيب بين هؤلاء الكاتبات .

ويمكننا رصد صورة الحبيب لدى الكاتبات عبر محاور ثلاثة من شأنها أن تعكس مدى فصل الكاتبات بين الثنائيات المتضادة (الكائنة) فى التصور العام للرجل الحبيب (كشخصية قصصية) فى عوامل ثلاثة (*) :-

أولها : فى تجريم مشاعر الحب باطارها الخارج عن نطاق مشروع الأسرة ، وفى سلب البراءة فى النظرة إلى الجنس باعتباره دنسا ، أو إثما أو حيوانية ، وفى الوقت نفسه توجد النظرة المزدوجة التى تنزه الحب وتدين فعل الجسد .

ثانيهما : عوامل داخلية (شخصية) منطلقة من النظرة الثنائية إلى الذات / الآخر والتى غالبا ما تتمظهر فى صورة عدم تطابق فى الصورة القائمة فى ذهن المرأة عن الرجل الحبيب أو التى تبدو فى اللاوعى / الحلم ، مع الصورة الكائنة له فى الواقع .

ثالثهما : عوامل خارجية : كامنه فى ذات المرأة / الكاتبة المتبنيه للفكر الانفصالى (أو الرؤية الثنائية) ، أو التى تكرس لعمليات الفصل بطريقة غير واعية ... من خلال تلك النهايات الفاشلة – فى المعظم من القصص – والدالة (فى الوقت نفسه) على النظرة الضمنية الرافضة لوحدة الحب / الجنس داخل إطار المجتمع .

(*) هذه العوامل الثلاثة سوف يتم تناولها عبر الاتجاهات الثلاثة فى الصفحات القادمة ...

ولما كانت كاتبات " **الاتجاه الأول** " تتبنى منظور المجتمع السائد – كما سبق أن ذكرنا – بل ومنظور الرجل إليها (أى الرؤية الثنائية التى تفصل بين الثنائيات المتضاده) لذا بدا الفصل – لدى كاتبات هذا الاتجاه – بين مفهومهن للحب ، ومفهومهن للجنس ، وترتب على هذا رؤية انفصالية إلى الرجل تقوم على تصور أحادى له (بمعنى أن تراه كشخصية قصصية فى بعد واحد من أبعاده) .

وتتبنى كاتبات " **الاتجاه الأول** " أيديولوجية المجتمع ، فتكرس للرؤية " الثنائية " التى تنزه مشاعر الحب ، وتدين الجسد (" **بنت الشاطىء** " **صوفى عبد الله** " ، " **جاذبية صدقى** ") بل تقاس الصورة المثالية للحب لديهن بمدى انفصالهما عن الجسد ، ويمثل لذلك بوصف الفني لمشاعره فى قصة قلب فتاه " لابنة الشاطىء : " كان حبا نبيلا تسامى شيئا فشيئا حتى تخلص من أدراك الماديات " (٢) .

أما ملامح الصورة المثالية للحبيب ، فتظل هى نفسها ملامح " الرجل السيد " (الصورة المحببة السائدة لدى كاتبات هذا الاتجاه ") ، ذو الأساليب المسيطرة (" جميلة العلايلى " ، " جاذبية صدقى ") على محبوبته فى صفه من هذه الصفات ، فقد يكون أكبر سنا أو أعلى مركزا ، أو أكثر ذكاء ، .. المهم أن تكون مكانته أعلى : " عزها وتاج رأسها " . – الرجل .. تضع له الكرسى الوحيد فيضجع بعظمه ، والمرأه تخدم وتحوم حوله " (٣) .

ويبدو تجريم الأفراد : لمشاعر الحب " امتدادا لتجريم المجتمع لها فالحبيب بعد قصة طويلة يفاجىء حبيبته بهجره لها (*) متعللا بأنه عاجز عن مكافئتها على حبها – أنه مزمع على فراقها ، فالتقاليد حرمه يجب أن تصان ، ولبيئته تقاليد مرعية يجب أن تحترم " (٤) بينما تعلن البطلة / الكاتبة ثورتها على تلك التقاليد بهجرها حياه المدينة ، لتعيش حياه " أقل خطرا من محن التقاليد وتسعف البيئة الحاكمة " (٥) .

ولا يقتصر الأمر على تجريم الجسد فحسب بل أيضا " الحب " يدخل فى إطار التجريم فلا يستطيع أن نجده بسهولة فى تلك الكتابات جزء أصيلا من نسيج البناء

(*) يتكرر هذا الفعل فى قصص جميلة العلايلى : راعية الغنم ، وابنة الشاطىء : قلب فتاه .

الفنى ، تتعامل معه الكاتبات كظاهرة إنسانية لها رسالة ترتكز على تفجير معانى الحرية ، والاكتشاف ، ورفض الهزيمة .

إن قصص " جاذبية صدقى " (مجموعة شفتاه) ، " ونجيبة العسال " (قصة لكى أنسى ") تعلن عن العطش والحاجة إلى إرواء العاطفة والجسد معا ، ورغم وجود الرجل فى واقعهن (كزوج) إلا أنه يقف بينهما وذاتها معطلا لهذا الاشباع ، فهو فى قصة " شفتاه لجاذبية صدقى يقف منها موقف الأستاذ لا موقف الصديق أو الشريك ، وفى قصة السراب " لجاذبية صدقى " يبدو مقطبا وله كرش " .. كهل أصلع قصير .. أقصر منها محور حياته الطاولة ورميه المقهى وفى قصة " لكى أنسى " " لنجيبه العسال " لا يبدى لها مشاعر حميمة ، فقط يبدو عابسا مكفهراً دائما .. له وجه جامد .. وصوت آمر ينطبق بكلمات حازمة لا تتغير " (٦) .

ولا يكون أمامها من مفر سوى التعلق برجل أخر (كحبيب) لتحقيق توازن تحتاجه ، مدركة الصراع والمأزق الناتج عن وجود الرجل الآخر فى حياتها : تقول الزوجة فى قصة " حبيبها " لجاذبية صدقى " : ربى هذه النار أخمدها ، هذه القوى أضعفها أخرس هذا النداء . لا أقوى على كل هذا " (٧) ولا تجد من حل لتلك المعادلة الصعبة التى أضحى طرفاها الواجب والعاطفة سوى أن تغمض عينيها وهى فى أحضان زوجها وتتخيله حبيبها " (٨) وبهذا تهرب من صراعها لتصل إلى حل مرضى ، يحافظ الظاهر فيه على التقاليد بينما يضمر الباطن الثورة ، ليشبع الرغبة الدافنة فى تحقيق التوازن المفقود .

وتتساءل الزوجة فى قصة " لكى أنسى " لنجيبة العسال " : " هل الحب جريمة " ؟ إنه أجمل ما فى الوجود .. لا تجزعى .. ليكن حبا عذريا صامتا .. " (٩) معتقده بهذا أنها " لن تخونه .. لن تخون زوجها أبدا جسدها ملك لزوجها فليكن ، أما عواطفها قلبها ، فملكها هى (١٠) .

إن انشطار الزوجة وتناقضها يبدى انشطار القيم والأفكار التى تتبناها عن ذاتها ، وعن الآخر " الرجل فهى مازالت تنتظر إلى ذاتها نظرة ثنائية ، أو نفس النظرة التى تتلقاها عن الرجل إليها ، فتقسم كيانها إلى قسمين جسد لا تملكه وقلب أو مشاعر

تملكها .. حتى فى الأوقات التى لا يدرك فيها عمر وعقل المرأة / الطفلة تلك النظرة الانفصالية ، نجد هناك من يذكرها بتلك النظرة (الماشطة الداية) ليؤهلنها للتجاوب مع (الرجل) من هذا المنطلق (الحدوتة ، الشرف : أليفة رفعت) .. فالماشطة والداية والخاطبة .. كل هؤلاء النسوة وجدن ليخدمن الرجل ، ووجودهن يعنى انتصار وسيطرة المفاهيم / الأفكار السائدة ويعنى أيضا سلب البراءة من النظرة إلى الجنس ، لذا يتجرد الرجل فى منظور نساء " اليفه رفعت " من أبعاده الإنسانية الراقيه ، المتمثله فى معانى الحب ، والاحتواء العاطفى ، ويتحول إلى رمز ذكورى / جسدى " ثعبان الحيه : فى قصة " عالمى المجهول " يرعب الفتاه فى لحظة خلوتها فى الظلام (قصة : عناقيد العنب) وحتى إذا ما اقتربت بسنها من عمر الزواج " ألح عليها هذا الخاطر ، فإذا بها تفضل صحبة " نبيلة " (الفتاه الشاذه) ولو إلى حين ، بدلا من إتمام مراسيم الزواج قائلة : لن أتزوج ولن تمسنى يد الرجل الوحشية " [١١] .

وعلى حين أن الفتاه الصغيرة تستمتع بعلاقتها مع " الواد طارق أفندى " فى قصة الشرف " لأليفة رفعت " ولا تندم . حتى حين يرفض الزواج منها : " قال : أنا كنت ضربتك على أيدك ؟ ما هو أنتى اللى كنت بتيجى لحدى برجليكى (أنا مش بأيدى أتجوز ولكن حانفضل حبايب " [١٢] وتظل صفية " تعيش على ذكريات هذا الحب رافضة للزواج : " ياسلام كده وهو واخدنى على حصانه وبيرمح بى فى الغيطان القمرة طله ونفضل سهرانين .. وحياتك يا غالية من غير ماحس شوية بشوية لقيت نفسى بقيت مرته" [١٣] بينما نجد الفتاه الناضجة أو الأكبر سنا تعانى الصراع (فى قصص صلاة الحب – أحزان الخطيئة) بل تعانى الندم كما تذكرت صورتها وهى تهوى أو تسقط ؟ وقد تيقنت من تسمية فعلتها بالخطيئة : " صدمتها صورة جسدها الموطوء وقلبها الجريح ، وذكمتها رائحة بقايا الرجل .. وانبثق سؤال يسوطها " ترى .. هل يكون أمان النفس كامنا فى طهر الجسد ؟ وكيف السبيل لاسترداده " [١٤] .

هكذا تنعكس فكرة " الثنائية " على صورة الذات لدى كاتبات " الاتجاه الأول فتنقسم هى الأخرى ، على عالمها ، لتعانى خللا ما ، يمتد إلى الخارج فى العلاقة مع

الرجل ليحدث أيضا نوعا من الخلل فى العلاقة الإنسانية يفسد الحب ويعوق دون تحقيقه المادى فى صورة علاقة جسدية إنسانية دافئة .

وحين تستحيل العلاقة الانسانية السوية بين الرجل والمرأة ، تظهر العلاقات الشاذة المعادية للطبيعة بقدر ما هى معبرة عن التدهور الإنسانى الشامل فى خصوصية الجنس . وتتكبر محاولات العلاقة الجنسية الشاذة فى قصص " أليفة رفعت " ويكون قوام المحاولة : أمرأة وطفلة (كما فى قصة الحدوته) ، امرأة وامرأة كما فى قصة " صديقتى " ، امرأة " وحيه " (كما فى قصة عالمى المجهول) ، ورغم تواجد الرجل وعدم غيابه فى القصص الثلاثة إلا أن هناك إصراراً على نفيه ، والاستعاضة عنه بمن يعطى الحنان والأمان .

فالعلاقة مع الرجل هنا تتحول من عطاء متبادل إلى قهر احادى واستسلام لا يخلو من نشوة يشوبها الخوف ، ولذا يفتقد الجنس متعته ، أو يتبخر ما فيه من حنان وأمان ، وفى مقابل هذا يعلو شأن الشذوذ وليد الكبت ، ولأن المجتمع مريض فان الكبت لا يطول رجاله فقط ، بل ويمتد إلى نسائه " حتى اللواتى يظهر عليهن أنهن عين الكمال والعقل " مثل الفنانة الكبيرة " قدرية سالم " فى " صديقتى " والفنانة " نبيلة " فى قصة " الحدوتة " ، نجدهن لا يؤثرن الاقتراب من الرجال بل إنهما يرفضان كل عروض الزواج ، تمردا وخوفا من عنت الرجال ، .. وتكون النهاية شذوذاً لا يخلو من الاستفزاز أو القبح كانعكاس للواقع ، تعبير صريح عن الخلل والكبت الكائن فى العلاقات الإنسانية .

****

ما هى الصورة المرسومة للحبيب كما تراه المرأة لدى كاتبات " **الاتجاه الأول** " فى الواقع ، ومدى تطابق ملامحها فنيا مع الصورة المرسومة له فى " اللاوعى " (الحلم – الخيال) أو مدى تحقق نوع من التطابق بينهما ؟

وتعنى كاتبات " **الاتجاه الأول** " - فى فترة ما قبل الخمسينات برصد معالم جسد الرجل الحبيب أكثر من عنايتهن برصد معالم جسد المرأة (*) (**كبطلة أو كشخصية رئيسية**) ونمثل لذلك بصورة " **الحبيب** " فى قصص " جميلة العلايلى " وابنة الشاطئ " و " **سهير القلماوى** " ، حيث تعنى الكاتبة برصد المعالم الخارجية والداخلية معا لشخص الرجل ، وهذا يعد فى حد ذاته نوعا من التوحد " بالأنا " الثنائية للرجل فى تلك الفترة . وقد يكون تغييب جسد البطلة / الكاتبة واحدا من مضاعفات تبنى " المطلق الذكورى المتنفذ فى الحياة العربية وهو ما يمنع الكاتبة من تمجيد جسدها الخاص . أو الجهر به أمام الآخرين ، ومن ثم انخراطها فى ذات اللاوعى التغييبى (١٥) .

والصورة المرسومة للرجل الحبيب / المرئى قد تتطابق مع الصورة المرسومة للحبيب / المتخيل ، وحينئذ تتحقق معالم الحبيب وتزداد وضوحا ، كما فى قصص " جاذبية صدقى " ، " صوفى عبد اللّٰه " حيث تكشف قصصهن وبطلاتهن عن شخصيتهن الكلاسكية المتسقة تماما مع واقعهن (المرتبطة بوضع المرأة داخل محيط الأسرة فقط (كوضع مثالى) . فالحبيب / المتخيل فى قصصهن له نفس المعالم التى يلصقها المجتمع بالرجل ، أو هى نفسها الصورة المعتمدة من المجتمع له ، والتى يلخصها منطق : " الصياد والفريسة " (فالرجل / الحبيب يتعامل مع المرأة من منطلق " الصياد " وهى تتعامل من منطلق الفريسة) . وتفسر الأحلام مدى تحرق البطلة / الفريسة إلى سلوك الصيد والقنص من قبل الرجل / الصياد : " وهو يغمرها بالقبلات - انتابها فزع - وفيما يشبه المعركة شقت طريقها عنوة إلى الباب .. ولما وجدته موصدا .. وفى وجهه الغدر المبيت .. أنشبت أظافرها فى وجهه .. وهو يصيح : سأرغمهم على أن يزوجونا " (١٦) وكأن لحلم الاغتصاب المتكرر فى قصصهم الدلالة والتبنى للقيم والصورة السائدة فى المجتمع عن الرجل .

(*) انظر الجزء الثانى " الفصل الخاص " بمنظور " الراوى " ، حيث يلاحظ تغليب ضمير القص الرجولى فى قصص فتره ما قبل الخمسينات .

وفى قصة " حب النسا " لجاذبية صدقى " تجد المقابل الموضوعى للحلم يتحقق فى واقع البطلة ، حيث نتيقن من رغبتها المازوشية (Masoshism) فى التلذذ بما يضفيه الرجل من عذاب على جسدها .. فمجرد محاولة راكب الترام أن ينقذها من الرجل الذى يوسعها ضربا ولكما ، سرعان ما يجدها تنقض عليه فى شراسة ، كالليثة الثائرة حتى يرد عليها " .

لكن طبيعة الواقع الاجتماعى . خاصة فى القرى - تسلب معانى البراءة من مضامين الحب فيجرم وتجرم العلاقة بين الجنسين - أيا كانت - ولا يعترف بمشرعيتها إلا مع الزواج . ومن ثم تنتفى علاقات الحب - فى مجتمع كالقرابة - للشباب من الجنسين .. فى مقابل الاعتراف بمشرعيتها للأطفال من الجنسين وينبنى على ذلك أن تصبح ذكريات مشاعر الطفولة (للجنسين) هى نقطة الضوء الوحيده لتجاوز عتمة التقاليد وقتامة الواقع .

ونمثل لذلك بذكريات طفولة الزوجة فى قصة " هذه ليلتى " والتى من خلالها تظهر صورة الحبيب ، حيث كانت المشاعر غضة ، والتعبير عن الحب مباح " كنت أفقد نفسى ، فأغمر وجه حبيبى بالقبلات غير مدركة حقيقة ما هناك .. وكان أهلنا يرون .. ويعجزون عن الفرقة بيننا " (١٧) .

وفى قصة " الشرف " تذق الصبية طعم الحب ، ولذا تصبح صورة الحبيب أجمل بكثير من صورة الزوج تقول لصديقتها : " ياجاهلة الحب له طعم تانى غير الزواج "وحين تذكرها صديقتها بفعلته قائلة : " هو خلا بيكى ابن الكلب ؟ " ترد سريعا : " ماتقوليش عليه كده . وأنا لسه بحبه وروحى فيه " (١٨) .

وفى قصته : " عناقيد العنب " تختلط براعم الجنس والعواطف المشبوبة ببراعم الزهور والثمار ، فنجد الطفلة تهفو إلى تجاوز ألام الختان بالتحليق عاليا فوق الأشجار ، وبين يدى " معروف " الفلاح الأجير الذى كان يرفعها بين يديه قائلا : ياللآ يا عصفورتى طيرى ولقطى رزقك " (١٩) لذا يصبح " معروف " الوحيد بين نساء القرية ورجالها من تجد لديه الطفلة متعتها : " فجلست بجانبه ، فعنده أجد الآمان (١٩) .

إن كاتبات " **الاتجاه الأول** " – فى " فترة ما بعد الخمسينات " – يعنين أكثر رسم ملامح البطلة / المرأة أكثر من عنايتهن برسم ملامح البطل الرجل * وهذا فى حد ذاته له دلالته المتعلقة بتطور الوعى – فى هذه الفترة وما يتبع هذا التطور من تغير فى صورة الذات ، يعبر عنها ذلك المتمرد السلبى الذى بدأ فى شكل تجاوز للتوحد الكامل " بالأنا " الذكورية / السائدة إلى تركيز على ضمير القص النسائى ، أو بمعنى أخر تتحول البطولة فى الحكى أو فى السيطرة على صيرورة الأحداث من البطل / الرجل إلى البطلة / الكاتبة ، مما أثر سلبا على صورة البطل / الحبيب لدى كاتبات تلك الفترة حيث بدت لنا ملامحه عبر منظور البطلة / الكاتبة ، دون أن تتمظهر ذات البطل / الرجل – لنا – فى كامل حريتها وذاتيتها .

****

نأتى إلى (تلك) النهايات الفاشلة التى تبتر نمو العلاقة لدى كاتبات " **الاتجاه الأول** " – وتنهى صيرورة تدفق مشاعر الحب بين الجنسين (بدرجة ما) وهذا الموقف – فى حد ذاته ـ يبدى النظرة الضمنية الرافضة التى تجسد مدى تبنى هؤلاء الكاتبات لمنظور المجتمع أو فكرة الثنائية (التى تفصل بين الثنائيات المتضادة) وتتعدد الأسباب التى تحقق النهايات الفاشلة لكنها فى مجملها تنبع من مصب الذات المزدوجة (لدى الرجل والمرأة معا) فليست ذات الرجل بمفردها هى التى تتجلى فيها معانى الثنائية " ، بل ذات المرأة أيضا نجدها تجمع بين الثنائيات المتضاده ، خاصة لدى كاتبات هذا الاتجاه .

وفرق كبير بين أن تنهى العلاقة بفشل ، وبين أن يختفى الحبيب لسفر أو مرض

(*) انظر البحث الخاص " بمنظر الراوى " فى الجزء الثانى حيث نلحظ أن الكاتبات " فى فترة ما بعد الخمسينات " يعنين بمنظور ضمير القص النسائى أكثر من عنايتهن بضمير القص الرجولى .

أو لأى سبب من الأسباب ففى هذه الحالة الأخيرة قد يختفى الحبيب لكن مشاعر الحب تبقى ، وتتمدد ، .. ونمثل لذلك : باختفاء الرجل فى قصة " راعية الغنم " لجميلة العلايلى " وفى قصة " قلب فتاه " لابنة الشاطىء حيث يختفى سريعا من حياة المرأة - لوجود داع ملح إلى سفر مفاجىء - بينما يختفى من حياة المرأة فى قصة " مجنون زاهد " (لجميلة العلايلى) لرفضها إياه لكونه إنسانا " ساديا (sadism) فى علاقته معها .

وقد يفتعل أحد الطرفين نهاية لتلك العلاقة لوجود طرف ثالث (زوج أو زوجة) لأحد الطرفين ، حيث ينشأ فى الغالب صراع طرفاه الواجب والعاطفة خاصة فى عقل الزوجة - ونمثل لذلك بقصص مجموعة " شفاه " " لجاذبية صدقى " وقصتى " دعنى لزوجى " و " الرجل الذى ظلمته " " لسعاد حلمى " " وقصتى " حارسة الحب ، وصديق المصيف " لنجية العسال " وفى قصص " رحلة استشفاء " والمفتونه " لصوفى عبد الله " .

وقد يفشل الحب لانعدام التكافؤ بأنواعه فى العمر ، كما فى : "حديث أمنة" لسهير القلماوى ، "والهارب من الحقيقة " لصوفى عبد الله ، " ودقت الأجراس " لنجيبه العسال ، و " وأقوى حب " لاحسان كمال ، أو فى المكانة الاجتماعية كما فى : " شيئ تحت الأوراق " لصوفى عبد الله . فكبر سن البطلة أو مكانتها الاجتماعية يكون بمثابة السد الذى يحول بينها والحبيب وهذا فى حد ذاته أعتراف ضمنى من كاتبات هذا الاتجاه بضرورة تفوق الرجل .

وفى هذه الرؤية تبدو النظرة المزدوجة إلى الذات ، وإلى الآخر ، حيث مازالت الشكوى والتمرد السلبى من تفوق / تسلط الرجل كائنة ، وفى الوقت نفسه يعطين بأفعالهن برهانا عمليا مضادا لكلماتهن ..؟

إن ثنائية هذه الذات تتمظهر فى رفض نعيمة " - " دقت الأجراس " " لنجيبه العسال " - " طلب إبراهيم - الذى يصغرها بعشر سنوات - الزواج منها رغم أنها كانت تحبه إلا أنها تجد نفسها متساقة وراع إنذار صديقتها " نعيمة " " حاسبى ، أنا

حاسة إنك بتلعبى بالنار " [٢٠] وشهقت والدتها : " ده عيل يابنتى : لو كنتى أتجوزتى كان زمانه حيتجوز بنتك وتردف هى أخيرا : " أنا كمان حاسه إنى بلعب بالنار : النار التى لولاها ما شعرت بوجودى " [٢٠] .

****

وتعدد أسباب غياب الرجل - ماديا -- من حياة المرأة لدى كاتبات " الاتجاه الأول " - بالسفر ، أو بالموت أو حتى بفقدان الاشتهاء " - مما يؤثر سلبا على الحياة النفسية والجسدية للمرأة / البطلة ، التى تصل إلى حد ، إعاقة إمكاناتها الحسية والمعنوية ، نتيجة التمزق المعنوى الناشئ عن الافتقاد المادى للشخصية رغم حضوره المعنوى فى عالمها .

ففى قصة " المنتظرة " : لصوفى عبد الله * يسافر الحبيب ولا يعود إلا بعد فترة طويلة ، وقد لا يعود " كما فى احتراق : لصوفى عبد الله " (*) مما يتسبب فى ضياع مستقبل الخطيبه التى تؤثر إشعال النار فى جسدها على انتظاره - والاحتراق الجسدى هنا له دلالته المرتبطة بالجسد وفناء رغباته - كنوع من الاحتجاج على الغياب المتعمد للخطيب لسفره واستبداله إياها بأخرى .

وفى " ليالى لها ثمن " : لصوفى عبد الله " يكون الطلاق هو المؤشر لسقوط الزوجة فى برائن شخص " تعلقت به كما يتعلق الغريق بقشة طافية على وجه أليم : " [٢١] بينما هى لم تكن فى حياته إلا عابرة سبيل أو وردة لعبيرها النقى ثمن " [٢٢] ، لذا تصدم " وهى ترى يده تمتد بخفه إلى حقيبة يدها تفتحها ثم تغلقها " [٢٢] لتعطيها الثمن ، كأنها ساقطة .. وتفتقد الفتاة فى قصة : " الساعات الطوال : " لجاذبية صدقى " حنان الأهل " لكونها ابنة دميمة عجفاء جفل منها الأب ، وكره من أجلها الأم فطلقها

(*) انظر قصص صوفى عبد الله : المنتظره ، بمجموعتها نصف امرأة ، احتراق ، بمجموعتها ليال لها ثمن .

وخرجت إلى الشارع فإذا بها تفتقد اشتهاء الرجل الذى احبته وباعت من أجله الأساور التى ورثتها عن أمها " وقد قبلها قبلة واحدة يوما اخرجت له من عبها مائة جنيه ، و لكن قبلته اليتيمة تلك كانت شؤما فقد انقطع عن لقياها .. تزوج بمالها (٢٣) ولتشوهات خلقية بسبب حادث قديم للفتاة فى قصة وأذعن قلبى : " لصوفى عبد الله " يعرض الحبيب ويتزوج بأخرى .

وتلخص قصة " صانعة النجوم " : لصوفى عبد الله " رد الفعل النفسى إزاء هذا النفى الذى تقابل به المرأة التى افتقدت اشتهاء الآخرين ، حيث نجدها تصطنع قصصا ، وحكايات من الخيال لتملأ بهم فراغ حياتها فى عيون الآخرين .

ويعد فارق السن عاملا رئيسيا فى غياب الحب ، والذى بسببه يغيب أحد الطرفين من حياة " الآخر " ففى قصة " وتلفت القلب " تكون شيخوخة الرجل وصبا الفتاة سببا فى غياب الحب لدى الفتاة ، ولذا ترتبط بأخر بينما فى قصص " على مشارف الصحراء " ، القفص الأحمر " لصوفى عبد الله " وكل هذا لأنها حواء " و " دقت الأجراس " : لنجيبه العسال " يكون كبر سن المرأة هو العامل الفيصل الذى يحول بينها والارتباط بشاب يصغرها سنا (دقت الأجراس) لكنها تظل تحلم بهذا الارتباط ، لكن هذا الحلم سرعان ما يتحطم على صخرة رفض المجتمع المتمثل فى أحد الأقارب فى قصة " على مشارف الصحراء " الذى يحول بينهما وتحقيق حلم الحب ، ولا تجد من وسيلة تفر بها من جحيم مشاعرها سوى الانتحار وفي قصة " القفص الأحمر " تستطيع المرأة السيطرة على واقعها بقبولها الزواج بمن أحبته طبيب شاب ، يصغرها سنا ، لكنها تلمس رغبته العنيفة للسيطرة عليها ، حيث يطلب منها التخلى عن وظيفتها وبلدتها ومكانتها الاجتماعية مقابل السفر معه فى قرية نائية حيث هناك يبدأ رحلته فى تحقيق ذاته ... ملزما إياها أن تتبعه ،. لكنها تبتعد .

أن "ثنائية " كاتبات " الاتجاه الأول " تتجلى فى فصل[illegible] بين الروح والجسد – كما ذكرنا وينعكس هذا على علاقات بطلاتهن مع الرجل الحبيب / الجسد فبينما تهيم

الفتاة بالحبيب كلما رأته إلا أنها تخشى اقترابه جسديا كما فى قصص " جميلة العلايلى " : " راعية الغنم " ، الزاهد " ، ما ذنبها ولما كان الزواج فى الريف هو الوسيلة الوحيدة لتحقيق هذا الاقتراب ، فلا عجب أن تنفر منه الفتيات وتتوقاه بقدر الإمكان (الشرف ، الحدوتة ، أليفة رفعت) .

وقد يرجع الخوف من جسد الرجل ؟ إلى نظرة التأثيم الملتصقة بالجسد (عموما) (أحزان الخطيئة ، الوهم صلاة الحب ، لأليفة رفعت) فالمتعة تتحول فى نفس البطلات إلى عقدة ذنب ، بل تمتد إلى الجسد .. فيحترق هو الآخر (الوهم : أليفة رفعت) ، لكن الرغبة فى الحبيب (كجسد) قد تضمر ، أو تكبت ، لتظل فقط فى " اللاوعى " فى صورة رمزية قد تبدو فى صورة اغتصاب (كما فى قصة " الفجر الجديد " : لصوفى عبد الله) وقد تتجسد فى معنى الذكورة المرموز اليها بالحية " فى قصة " عالمى المجهول " : أليفة رفعت " حيث نجد احدى الزوجات تقع فى عشق " حيه " ، ولذا تقول لها المرأة ذات يوم " من الطبيعى أن تكونى رجلا ما دمت تصرين على مطارحتى الغرام " ونجد الحيه تتحدث بل وتدعوها : تعالى أضاجعك كما ضاجعت على مر الأحقاب نساء جميلات وهبتهن الهنا .. تعالى أعبث بصدفتك ، وأعتصر لؤلوتك .. حتى أجلوها ليشيع بهاؤها .. تعالى إلى حيث لا يرانا أحد . (٢٤) .

****

وتعى كاتبات " الاتجاه الثانى " بالذات المفقود – كما سبق أن ذكرنا – ويتبع هذا نمو درجة من الوعى تتمظهر فى صورة ارتياب / شك فى القيم السائدة فى المجتمع ، ينتج عنها خلخلة فى منظومة القيم التى تبنتها الذات عن المجتمع ولذا نلمح تساؤلا جديدا – لدى المرأة فى كتابات " زينب رشدى " – : " لأول مرة أجدنى أتجول داخل نفسى .. أبحث عنى .. أسألنى .. مين الحرام . والحلال ، مين الصح والغلط .. أختلطت على الفكرة .. وكان على أن أواجه تجربة – تجربة مع رجل " (٢٥) .

ويعكس هذا التأرجح مدى موقف هؤلاء الكاتبات (*) من منظومة القيم السائدة في المجتمع ، بل إن الكاتبة ـ ذاتها قد تنقسم في رؤيتها إلى الشيء ذاته .. ، فبينما نجد الفتاة في قصص زينب رشدى " في محلة صراع من أجل الوصول إلى معنى سليم لتحررها ، فلا تنجو من مأساة القيود لتقع في مأساة الفوضى " (٢٦) ، إلا أن موقف الكاتبة نجده لا يتبنى هذا الصراع ، بل نجده موقف متردديا يعكسه هذا الأسلوب التقريرى الذى لجأت إليه الكاتبة لتتدخل كيفما شاءت - بصوتها ، لتعلق على الأحداث ، بل تصدر حكمها الأخلاقى فتقول : أنهارت الحواجز .. " وانتهكت حرمات الغائبين ، ورقص الشيطان يهزز ذيله للضمير الغافل " (٢٧) لتذكرنا بالقاص الشعبى وبالموقف التقليدى في القص - الذى من شأنه أن يقتحم القص وهذا يناقض موقف الكاتبة المستنير في طرحه لفكرة الحرية ، والصراع .

ومع الدخول في مرحلة الشك - في ما هو قائم - تتبدى مفاهيم المناهضة في صورة غير مباشرة تتمظهر في الطرح العام لانتقاء الحب وذلك لتجريم المجتمع له ، وما يتبع هذا من مشكلات تعم على الأفراد (الرجل والمرأة) - كما في قصص " عائشة أبو النور " - فبينما يضطهد الرجل في قصة " تحقيق في جريمة حب " لأنه قبل حبيبته في مكان عام ، نجده يتجمد من عزلته وحبيبته في حجرات منزلهم الضيق ، وتتجمد معه مشاعر الحب ، لا لشيء سوى لطبيعة المناخ الاجتماعى العام وما يعرقله في النفس من نحو تدريجى لأى مشاعر حميمة -، وتكون النتيجة الحتمية لتجريم صورة الحب - في المجتمع - بأن يتحول هذا المعنى إلى معنى لا وجود له (كما في الحب طفلنا الضال) بل تتشيأ نوات الأفراد - لافتقادهم إياه - إلى آلات (كما في دموع الإنسان الآلى) .

وفي قصص " نوال السعداوى " يبدو موقفا محدد ، يتعارض مع كل ما هو قائم من مفاهيم سائدة من شأنها الدعوة إلى تحقيق نوع من الوحدة بين " الثنائيات

(*) كاتبات الاتجاه الثانى هن : زينب رشدى ، عائشة أبو النور ، نوال السعداوى ، اقبال بركة ، فوزية مهران ، منى رجب ، سكينة فؤاد ، حنيفة فتحى ، نعمات البحيرى ، اسما حليم .

المتضادة " . والتى من شأنها أن توحد بين الذات والموضوع ، العاطفة والجسد ... إلخ وذلك من خلال نظرة جديدة لا تدين الجنس ، بل تعتبره : نشاط إنسانى مشترك ، وتجسيد مادى لجدلية وتكاملية العلاقة بين الرجل والمرأة ، فالرجل فى قصة " الشىء الصعب " يعبر عن هذه التكاملية باعترافه : " إن ذاتى لا تتصارع ... إن عقلى هو قلبى ، وقلبى هو عقلى " (٢٨) .

ورغم أن الفتاه - لديها - تحلم بتحقيق هذه الوحده ، إلا أنها تفشل فى هذا ، لأنها تصطدم بالسلطة وبعادات المجتمع وتقاليده التى من شأنها أن تتعارض مع مبادرة المرأة فى التعبير عن مشاعرها وأخيرا فإنها تصطدم بالرجل نفسه ، الذى يرفض كل محاولاتها للتقرب المبادر - منها - له كما فى قصص : " لحظة صدق " ، وحينما ينهزم الرجل) .

****

ولا يحدث تصالح - لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " - مع القيم السائدة فى المجتمع ، ولا مع الصورة الشائعة / التقليدية عن الرجل ، وينتج عن هذا اختلاف فى الصورة الكائنة للرجل فى الواقع ، عن الصورة الكائنة له فى " اللاوعى " والتى تتمظهر فى صورة رمزية (له) فى الحلم - منها شأنها أن تعكس حقيقة موقف الكاتبة تجاه الرجل) .

فصورة الحبيب فى قصص " نوال السعداوى " مفتقدة من الواقع ، ذلك أن الصورة الكائنة له فى هذا الواقع تعكس ملامح غير مقبولة لدى البطلة ، فهو " دائما صورة لشخص غيره " (٢٩) . لكن البطلة تحلم بالأصل بينما هو صورة طبق الأصل لكنها ليست الأصل أبدا . لا تستمتع معه بلقاء أو بصحبه لذا يفجر اللاوعى صورة بديلة لهذا الزوج ، ببديل يتمظهر فى الظلام ، ولا يراه أحد غيرها ، وتكون كلماته مختلفة ، وشخصه مختلف يحثها على أن تتغير ، لتغير ما حولها ، أن تجن ، ففى الجنون الخلاص ، تقول : " أتدعونى إلى الجنون ؟ قال : نعم . هذا هو سبيل الخلاص " (٣٠) .

ويفجر " اللاوعى " أيضا صور بديلة للرجل ، فى قصص " عائشة أبو النور " فنلمح للرجل سمات مطلقة متوهمة ، غير موجودة بالفعل (للرجل) فى الواقع ، كما فى قصص " رجل مابيننا " ، ؟ الحقيقة اسمها خالد (*) بينما النموذج الذى يطرحه الواقع تعجز البطلة عن التوحد الكامل معه ، ولا يتم هذا التوحد إلا بعد الموت ، أى فى عالم ميتافيزيقى خيال .

وفى الريف نجد الطفولة هى الطاقة التى يستدعى منها ذكريات الحب (**) وذلك أن مناخ القرية مازال يجرم علاقات الشباب من الجنسين بل ينظر على أنها خطيئة وعار .. لذا تصبح ذكريات طفولة المرأة (فى قصة أمسيات الساقية : " لزينب رشدى ") هى الملمح الوحيد الذى يشع صورة دافئة للرجل / الحبيب ، تقول الفتاة : " أيامى معك .. هى ذكرياتى .. هى صبايا المرح البرىء .. عندى مرحلة الهناء الوحيدة فى عمرى كمرأة .. أه ... منذ سفرك ... تموت الشمس كل يوم .. كل يوم يلفها كفن وردى بارد .. برودة أطرافى .. بعيده عنك ... وحدى غريبة .. وهناك فى الدار غريبة .. رغم الزوج والولدين .. الذى حال دونى وبقايا ذكراك عندى ... " (٢١) .

****

وتعكس النهايات الفاشلة لصورة الحب فى قصص كاتبات " **الاتجاه الثانى** " ، موقف الرفض ، وعدم التصالح مع الواقع بصفة عامة ، ومع الرجل بصفة خاصة ، وهذا من شأنه أن يكشف ما هية السمات المرغوبة فى صورة الرجل / الحبيب عند كاتبات هذا الاتجاه .

(*) انظر مجموعة : الحب طفلنا الضال : لعائشة أبو النور .

(**) وكأن الريف بعادته وتقاليده هو الثابت الذى لا يستطيع أن تتغير معه الكاتبات (خاصة كاتبات الاتجاه الثانى) .

أن معظم الفشل فى تحقيق صورة حقيقية للحب ترجع إلى تكوينات شخص الرجل والمرأة معا ، التى تحمل بين ثناياها طبيعة مزدوجة ،، تفصل بين الحب والجنس ، كما فى قصص " زينب رشدى " : الشيطان ثالثهما " ويحدث أحيانا - على سبيل المثال - حيث يصطدم الرجل والمرأة كلاهما مع ذاته ، فبينما يسمحان لذواتهما بالخروج لتحقيق متعه فردية فى الحب ، إلا أنهما لا ينجوان من الندم والاحساس بالاثم .

أيضا تحقق شخصية الحبيب المسيطرة درجة الفشل فى الحب ، ذلك أن مشاعر الحب لديه تتحول هى الأخرى إلى شىء يمتلك أو يقتنى ، وبدل أن يصبح الحب : نوعا من التجريد بصفته نشاطا ايجابيا مثمرا ، أو تجديد واثراء للذات نجده يتحول " وفق أسلوب السيطرة على ما نحب ، باحتوائه وسجنه ، إلى عملية خنق واهلاك " (٣٢) كما فى قصص : " بدونك سوف أحيا و " أن أكون " لمنى رجب ، و " ربما تفهم يوما " : لعائشة أبو النور .

فالرجل الحبيب - فى القصص الثلاثة السابقة ، يفترض نفسه ، عنصرا أقوى فى العلاقة ، ولذا سرعان ما يصادر فى قراراته المصيرية (كالسفر) على رأى الحبيبة (بدونك سوف أحيا) بل يحاول فرضه عليها ، باغتصابه أياها ، رغبة منه فى اخضاعها لقراره (السفر) لكنها ترفض وتتركه . أن أكون ، وفى قصة " ربما تفهم يوما " ترفض الفتاة صفقة الزواج منه ، لإحساسها برغبته فى اقتنائها كدمية جميلة .

أيضا : يحقق ارتقاء الفتاه الجامعية فى التعليم درجات من التباعد الجذرى بينها والرجل الذى تحبه (كما فى : الجامعة " ، على السلم " لفوزية مهران ") ، ومثل هذا الموقف يكشف - إلى حد بعيد عن عقيدة ضمنية : تعتقد فى أهمية تفوق الرجل ، وهذا الاعتقاد من شأنه أن يعوق - بشكل مؤكد وحاسم - تحرر النساء ومساواتهن .

****

ويغيب الرجل فى قصص كاتبات " **الاتجاه الثانى** " لا فنيا فحسب ، بل أيضا على مستوى الحدث ، وهذا فى حد ذاته له دلالته المرتبطة بموقف الكاتبة من الرجل : وغياب الرجل يكون بمثابة رد الفعل على موقف المرأة المجابة / المعارض له لرفض التمييز السافر بين الجنسين فى المجتمع – كما فى قصص منى رجب (أن أكون ، " بدونك سوف أحيا) ، وقصص " سكينة فؤاد " ، يوم للحب و " موت فتاة شاذة " .

وقد يغيب الرجل / الحبيب بفعل السلطة . وتكون دلالة التغيب هنا هى الرغبة فى تغيير الحقيقة (الحقيقة أسمها خالد : / عائشة أبو النور) ، حيث المناخ العام ملىء بالزيف (الهدف = صفر : لعائشة أبو النور والقهر ، يصبح المكان الطبيعى للحبيب الثورى هو " ركن ما فى مكان مظلم " : " الرجل ذو الأزرار " : لنوال السعداوى) .

وقد تغيب صورة الحب / الحبيب لغياب القدرة على التواصل الحقيقى " أو بمعنى أخر افتقاد (النضج حيث المناخ العام مازال مناخا انفصاليا ، وهذا من شأنه أن يحول بين الشخصية ونموها ذاتيا .. ففى قصة : " شىء يموت " : " لحنيفه فتحى " تدرك (هى) فجأة تسرب الحب من حياتها ، و كأن ما كان بينها والاخر شىء أخر عبر الحب ؟ فقد افتقدت علاقتهما – على مر الزمن – الصدق والحقيقة : .. وفى قصة ابتسامة قبل البكاء " : " لحنيفه فتحى " نجدها تصر على نفيه من حياتها لاكتشافها فجأة مدى زيف حقيقته وكذب كلماته .. ورغم أن حياتها بدونه أصبحت فارغة إلا أنها تظل تفضل هذه الوحده ، على التصالح معه .

وفى الوقت الذى يختفى فيه الرجل تماما ، دون سبب واضح ، من حياة المرأة المصرية كما فى " العنكبوت " : لنعمات البحيرى ، " وبين الحصص : لاسما حليم " ، وطرقات على أبواب الصمت " لسكينة فؤاد " ، نجد رجال النفط يظهرون ، وقد تسربوا من بلدانهم المختلفة لشراء النساء المصريات كما فى قصص : ثلاثة أيام من زمن الخسارة " لنعمات البحيرى "،. " واغتصاب : لإقبال بركة " وكأن للحالة الاقتصادية – فى مصر – دور فعال فى تغيب الرجل بصفة عامة ، وعلاقات الحب بصفة خاصة .

أن دلالة تغيب الرجل – هنا – ترتبط بموقف كاتبات هذا الاتجاه منه ، حيث الرغبة الجاده فى تحقيق استقلال يعمل على نفى " الآخر " بشكل غير واعى .

****

ويندر أن نجد نظرة المرأة / البطلة (" لدى كاتبات " الاتجاه الثانى ") إلى الرجل على أنه جسد (محض) ، وذلك لتطور منظورهن إلى " الذات " ، والذى من شأنه أن يعارض فكرة الثنائية ، ولذلك يختفى لديهن ظاهرة الخوف من جسد الرجل ، ورغم أن بعض من الكاتبات مازلن يجرمن الحب ، مثل " زينب رشدى " إلا أن بطلاتهن لا يخفن من الرجل كجسد (يحدث أحيانا ...) .

وقلما نجد – لدى كاتبات هذا الاتجاه شوقا مكبوتا للرجل (عامة) على أعتباره أنه مجرد " جسد " واذا ما حدث هذا ، إنما يكون سببه هو ظرف خاص تمر به البطلة (كما فى قصة : فى الظلام : لإقبال بركة) ، حيث نجد نفسها فى لحظة انطلاق صفارة الانزار الغارة الجوية – فى مكان مظلم يذكرها اظلامة بلون أيامها مع زوجها السابق ، وبسخط أهلها عليها لعيشتها بمفردها .. وفى هذا المخبأ يحاول رجل أن يقترب منها جسديا ، تجفل منه أول الأمر ، لكنها سرعان ما تحس حنينا تجاهه ، تتحدث معه عن كل شىء وتحس تجاهه بالأمان والحب اللذان تفتقدهما فى حياتها .. واذا ما انطلقت صفارة الآمان ، واضيئت الأنوار .. اختفى هذا المجهول وصعب عليها التعرف عليه .. ويصبح احتياج المرأة إلى الرجل – هنا – (كجسد) إنما هو احتياج إلى الأمان ، وافتقاد إلى الحب .

إن ذكريات الجسد لدى كاتبات هذا الاتجاه .. تقترن دائما بعلاقة عاطفية حميمة ، قد تتسرب ذكرياتها منذ الطفولة (كما فى أمسيات الساقية " لزينب رشدى ") فتكون ذكرى سعيده رغم انتهائها ، فى حين أن ذكريات الجسد تصبح ذكريات تعسه فى الشباب ، لا لشىء إلا لأنه واكبها افتراق ، وقبل كل شىء فقد واكبها

أيضا إحساس بالندم (كما فى " امرأة بلا قدمين " : لعائشة أبو النور " ، "وجلطه" " لزينب رشدى ") .

****

وتبدو صورة الرجل الحبيب / الجسد لدى " كاتبات " الاتجاه الثالث " من خلال محاولتهن الغاء " الثنائية " من نواتهن ، بتجاوزهن مرحلة تجريم الحب وتأثيم الجسد ، بل أن رؤيتهن إلى الحب تغدو غير منفصلة عن رؤيتهن إلى الجنس ، حيث يتبدل المنظور القديم - لديهن - إلى الجنس من اعتباره مجرد خطيئة إلى اعتباره نشاطا أنسانيًا خلاقا ، وأداة اخصاب وامتاع ، وتعبير عن الامتداد والبقاء ، وتجسيد مادى لجدلية العلاقة بين الرجل والمرأة .

فقد أقرت الذات - فى قصص " لطيفة الزيات " - بأن حبل خداع الذات طويل ، وإن ألتف فى نهاية الأمر على عنق الانسان " (٣٣) حين أدركت المرأة فى الشيخوخة أن سر تعاستها فى الحاضر هو انقسامها فى الماضى : كيف قاومت الرغبة وأنا صبية ؟ "(٣٤) .. " لم أبدو الخطوة الأولى أبدا . لم تستبق يدى فى يد الأخر قط ، لم أمنح قبل أن أتلقى .. قبل أن أساوم .. منتهى الكبرياء أنا ؟ لم أكن أعلم أنى صورة محنطة فى عيون الناس " (٣٤) .

وتحكى الفتاه فى (إحدى وثلاثون شجرة خضراء) : " لسلوى بكر " عن رغبتها فى تحقيق هذه الوحدة التى سرعان ما قوبلت بدهشة ونفى " الآخر " لها " كان يبدو وسيما ورقيقا جدا ، فى هذه اللحظة طفق قلبى ، و ملت إليه وقبلته فى شفتيه ، عند ذلك انتفض غاضبا ، ونهرنى بشدة ، ثم قال : كيف تجرؤين على فعل ذلك فى مكان عام ، ولم يكن بالمكان وقتها غير بائع ترمس عجوز فغضبت .. وقمنا لنفترق فى الميدان الواسع " (٣٥) .

وكأن تحقيق هذه الوحدة (بين الذات والموضوع) لن يتسنى للمرأة أن تحققه دون مساندة الوعى العام لها - وخاصة وعى الرجل - وبدون تحقيق هذه الدرجة من الوعى / النضج ، تظل المعانى كما هى بين ثناياها مفردات متضاده (ثنائية) ، من شأنها أن تعوق تحقيق نوع هذه الوحدة بين الرجل والمرأة ، ومن شأنها أيضا أن تبقى كلاهما فى مكان مختلف ، بعيدا عن " الأخر " .

وقلما تتطابق صورة الرجل المرئى ، فى الواقع مع صورته الكائنة فى اللاوعى ، المتخيلة / فى الاحلام ، لدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** " وينتج عن هذا هروب واع من الواقع ، ساع لتحقيق الصورة المرجوة للرجل المتخيل فى " اللاوعى " بواسطة الحلم ، كما فى قصص " سلوى بكر " (العاشقة) ، " واعتدال عثمان " (اللعبة ، أنصهار صوت الصمت) ، وزينب صادق " (أمنيات فى ضوء القمر) .

فالحبيب فى قصص " اعتدال عثمان " صورة وهمية مستدعاه لتحقيق نوع من التوازن داخل النفس ، بل محاولة واعية للهروب من الواقع الخانق : " وأهلى يحكمون الغطاء حولى ، وأتوه فى تهاويل ، لها ألف زراع تتشابك حولى وتهددنى كما الوعيد " (٣٦) ، ومعالم صورته وهمية ومطابقة لصورة الذات " انك بين سحرى ونحرى ... طفلى الذى ما ولدت .. واذا أتولدت لا تكبر .. واذا كبرت .. تظل ولدى .. الذى يرجف فى صدرى .. ويستكين " (٣٧) .

وتعجز المرضة (فى العاشقة لسلوى بكر) عن تحقيق اللقاء الجسدى الممزوج بالحب مع الزوج ، لذا سرعان ما يستدعى لاوعيها هذا اللقاء فى الحلم تجد فيه نفسها " فى أحضان شاب جميل طويل فارع ، تشكلت ملامحه من صور كل الرجال الوسيمين . إنه حنون ورقيق أيضا ، يمسح على رأسها مواسيا ، يقبلها بين حاجبيها ، ثم يجذبها إلى أحضانه ، ويطوقها بذراعيه " (٣٨) .

ويصبح الحلم (فى أمنيات فى ضوء القمر : لزينب صادق) هو واقع البطلة الذى تستمد منه الصورة المرجوة لتطابقها مع الصورة فى واقعها الخارجى ، بل تكون استجابتها " لمغازلته ليس برغبة حقيقية فى الاستجابة ، لكن بحلم أن تجد مثله ترتبط به .. تجسمت هذه الأحلام فى حلم ذات ليلة ، كانت مع هذا الرجل فى وضع عاطفى " (٣٩) .

وفى الحلم قد تتمظهر الرغبات البدائية / الأصيلة ، والصورة المرجوة (للرجل) والمكبوته فى الوقت نفسه فى اللاوعى ، وبدل أن تكره البنت (زينب فى قصة " عار على جنس الرجال) قاطع الطريق الذى يهاجمها عنوة ، محاولا اغتصابها نجدها " تراه فى نومها قاطع طريق يهاجم قافلتها . أميرة تتهادى فى هودجها ، يخطفها أمامه على حصانه يسابق الريح وسط الصحراء ، يطلع جبال ، يعدى بحور ، يحترق النار يخوض أرض الشوك ، فتنكمش من الرعب داخل أحضانه " [٤٠] .

لكن الحلم قد يعجز عن تحقيق التوازن النفسى ، حين يصبح كابوسا (كما فى قصة زينب صادق : أنقذنى من أحلامى) بل يهدد الواقع بنفاذه فيه ، وبدل أن تنعكس صورة الواقع فى الأحلام ، يحدث العكس ، حيث تغدو الذات أسيرة رؤية وهمية (سحر توفيق) تتغلب على الواقع بصياغتها اياه ، فيغدو الواقع برمته أحداثا كابوسية خانقة (كما فى مجموعة " الخيل والليل " : سهام بيومى) .

تقول " الرواية " فى قصص " سحر توفيق " : سأحكى لك يا أمى ما يحدث لى ، أننى أنام فأحلم ، وحينذاك أعرف كل شىء ، ماحدث ، وما يحدث ، وأحيانا أيضا ما سوف يحدث " [٤١] ففى هذا السياق يستوى ، ما وقع بالفعل مع ما لم يقع ، بل تتداخل الأزمنة وتتقاطع ، لنرى الرجل العجوز شاخصا فى الأحلام للفتاة فى قصص " سحر توفيق " يتمثل لها فى الواقع مرات ، فتراه يحول بينها والعودة إلى مدينتها (ذاتها) ، حين يكرر إليها قوله : " اذهبى " (فى : زيارة المدينة القديمة) ، وتراه فى قصة : " الغيرة ، الحب ، المرض .. " رجلا شاذا لا تعلم عنه شيئا سوى أنه يعتدى على الغلمان بعد استدراجهم ، وأخيرا نراه مرة أخرى فى قصة : البحث عن متاهة " متعبا من " الراوية " تذهب وراءه فى كل مكان ، إلى أن تتوه ، وحين تحاول العودة لا تستطيع ، فقط تتبين أنها الآن أكثر سعادة .

فالذات فى قصص " سحر توفيق " تعانى جدبا ، وعجزا عن التوافق مع الغير ، تعانى مشاعر غير سوية ولا مبالية تجاه العالم ، والرجل العجوز " هنا هو الظل والمرآه للذات المريضة ، غير القادرة على التجاوز لمحنة غربتها وعجزها عن الحب والتواصل

مع العالم " [٤٢] لذا تتبين " " الراويه فى قصة : البحث عن متاهة بعد ضياعها فى تتبع أثر هذا العجوز أنه غير موجود ، وملامحه قد نسيت تماما من ذاكرتها ، بل يختلط عليها الأمر تجاه حضور هذا الشخص وانفلاته منها .

فقبح الواقع وعبثيته ، ينعكس على " اللاوعى " أو المتخيل " داخل الذات ، لذا تعجز " هى (فى قصة صداع الصباح : لزينب صادق) كما عجز جميع الموظفين زملائها فى العمل عن تحقيق التوازن النفسى ، فيحل الصداع بهم جميعا ، وحين تروح إلى بيتها تظل تذكر حبيبها الذى لم تعد تراه ، لتأكيداته المتكرره - لها - أنه يحبها ، لكن مطالب الحب أصبحت صعبة فى زماننا ، ويعاودها الصداع مرات أخرى ، كما يعاود النوم الفتاة فى قصة " الأيام الأولى " (لزينب صادق) كلما جلست بجوار حبيبها الذى قلما يتحدث عن مشاعره .. وحبه أمامها .

****

وتشيع النهايات الفاشلة لعلاقة الحب لدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** " أيضا لكنها هذه المرة لا تدلل على موقف التجريم الضمنى - كموقف الكاتبة - تجاه علاقات الحب ، بل العكس ، نجد الموقف يندد بتكوين المجتمع - ذاته - الذى يجهض أنماط هذه العلاقات بتشكيلات شخصياتها المختلفة ، وفى الوقت يندد بالتركيبة الشخصية الثنائية المتوارثة فى كلا الجنسين ، والتى من شأنها - أيضا - أجهاض مختلف المحاولات المقدمة من الطرف الايجابى فى العلاقة .

فالحالة العامة للمجتمع ، تتأثر بالوضع السياسى والاقتصادى والاجتماعى له وهذا من شأنه أن يؤثر بدوره على طبيعة العلاقات الكائنة بين الأشخاص التى تحيا فيه .. ونمثل لذلك بحالة الفتور العامة التى تعانيها شخصيات " سحر توفيق " حيث تعيش فى حالة غياب المعنى ، غياب الألفة . والتواصل ، وحين يغيب المعنى يغيب الانسان ، بافتقاده الجوهر ، والاحساس بالقيمة ، وحين يدرك الانسان

أنه لا قيمة له ، فإن العالم كله يصبح بلا قيمة ، حيث يفرغ كل شيء من محتواه وجمالياته .

إن العالم كله لا يساوى شيئا : " ما دمنا لا نعرف قيمة أى شيء نلقاه ، ولا حتى قيمة اللحظات "[٤٢] .. من هذا العالم تطالعنا : سحر توفيق " ، حيث تبهت المعانى ويسود الصمت ، وتضيع القيمة ، وينضب الحب ، وتفتقد الإرادة على صنع العالم والحب .. ؟ وفى عالم كهذا يصبح كل شيء مفتقد للثبات ، والديمومة ، ويصبح معنى الحب محملا بنفس هذا الأثر ، أى مفتقدا لمعنى الثبات والديمومة فيفتر الحب ، وتفتر معه حياة المحبين (كما فى " لحظات من السير فى الظلام " ، و " الطريق متسع ولا شى يجده " و " البحث عن متاهة ") ، وتصبح العلاقة بلا شكل ، ولها لون باهت ، تعبر عنها الفتاه قائلة : " جاء محمد " .. سألنى بنصف عينيه ، هل حبك حقا ، نظرت إليه أنا أيضا بأخر عينى ، وقلت له : انى لم أستقر بعد على هذه المسألة ، ويبدو أننا نلهو ، وأننى أظن أن كل شىء سينتهى قريبا ، قال أنه يظن ذلك أيضا "[٤٣] .

وفى المياه الراكده " لسناء البيسى .. يقاوم المحبان تلك الحالة ، التى تكاد أن تجمد حياة كل منهما ، فيلتقيان سرا ، لكنهما .. يفشلان سويا " وعندما وجدت العرق يتصبب من جبهته فوق وجهها أزاحته برفق وأسرعت إلى ملابسها ترتديها "[٤٤] وعلى حين أن ذلك الفتور والعجز وليد حركة جدليه بين داخل النفس وخارجها . إلا أننا نجده وليد تدبير خارجى يترصد حركة لقاء المحبين (كما فى : ساعة حظ ، وحكايته " : " لسناء البيسى " والذى يحبنى " ، و " لست أنا " : " لزينب صادق " ويتمثل هذا التدبير فى حركة الحياة بصفة عامة ، بمجمل العادات والتقاليد التى يجرم هذا اللقاء ، لذا تحبط معظم محاولات المحبين للالتقاء (ساعة حظ) وقد يتوه كلاهما عن طريق الاخر ، وتكون النتيجة المتوقعة لذلك ، هى فقدان كلاهما لذاته (لست أنا ، الذى يحبنى) .

واذا كانت الحالة العامة هكذا فهى - بلا شك - فى تأثر بالحالة السياسية ، وما يتبعها من قهر ، وتغريب للمحبين (كما فى قصص اعتدال عثمان " سهام بيومى " ، سلوى بكر " حيث لا فاصل هناك بين القضية العامة ، والقضية الخاصة ، بل العلاقة

بينهما طردية ، فعلى قدر إنكسار الوطن ، يكون الإنكسار لأحلام المحبين ، حيث تضيع الهوية ويفتقد كلاهما الطريق : " وتنزوى منى ونحن سائران ، الميدان ما عاد هو الميدان والطريق طويل بلا نهاية أمامنا وخلفنا .. أقاوم شرودك بكل طاقتى " (٤٥) .

وفى حالة عدم انفصال قضية الفرد عن قضية المجتمع ككل ، لا نجد القضية السياسية تنفصل عن القضية الاجتماعية أو النفسية أو الاقتصادية .. ومن ثم تصبح المسائل الشخصية مسائل سياسية اقتصادية واجتماعية .. أو بمعنى أخر نجد التدهور الكائن فى علاقات المحبين صورة من التدهور العام ، ونمثل لذلك بتدهور الحالة الاقتصادية وما تبعها من تدهور عام فى العلاقات .. كما فى قصص " زينب صادق " – حيث لا يجد المحبين ايواء لحبهم سوى الأشجار (كما فى : الأمان خلف الأشجار) وبدل أن يكون الزواج هو السكن لتلك العلاقات يصبح أمنية غالية عن التحقيق : " حبيبى يخاف الحب ، والمستقبل عفريت يقلقه ، عندما شعر بعاطفة الحب خاف واختفى .. مشاكل الأسرة والمال حاجز عظيم يختفى وراءه الحب " (٤٦) وينتج عادة عن عدم تحقق شرط الحب (بالزواج) احباط يعبر عن نفسه فى صورة مختلفة تارة بالصداع (كما فى صداع الصباح) وتارة أخرى فى صورة رغبة شديدة فى النوم (كما فى : الأيام الأولى : " جلست متعبة .. جاء متاخرا .. شعور جارف بالنوم اعتراها : كأن العالم أرتكز على رأسها .. فوق جفن عينيها كأنها تهرب من الحياة . أليس جزء من النوم فقدان الحياة " (٤٧) .

وتشيع النهايات الفاشلة فى قصص " منى حلمى " (مجموعة " أجمل يوم اختلفنا فيه ") وقصص " زينب صادق (اليمامة ، " قصة حب حفظت فى أرشيف " ، " عندما وجدنا الدفء) لا لشيء سوى لرفض الرجل كل مبادرات ، المرأة للتعبير عن مشاعرها ، وهذا فى حد ذاته يعنى رفض الرجل للنموذج الإيجابى ، فى مقابل تفضيله للنموذج التقليدى السلبى (الذى ينتظر ولا يبادر) ؟

فالفتاه تعترف فى قصة اليمامة : " وعندما هدمت الحاجز ، ووقفت مثل زعماء الرومانسيين الحمقى ، أقول : لقد هدمت الحاجز يا حبيبى تعالى إلى

ارتعب واختفى " (٤٨) . بينما " هو " يعترف فى " قصة حب حفظت فى أرشيف " عن تلك الاسباب التى أدت إلى هروبه : " كانت تعجبنى أراؤك وشخصيتك لكن كنت أخاف منك ، شعرت أنك ستسبقينى فى الحياة . قلت لتسبقينى وأنا بعيد عنك أفضل من أن تسبقينى وأنا بجانبك " (٤٩) .

****

إن تركيز كاتبات " **الاتجاه الثالث** " على شخص البطلة / المرأة لا على شخص البطل / الحبيب ، من شأنه أن يعكس خللا فنيا فى شخصية الرجل / الحبيب ، حيث لا تتبدى لنا من الداخل ، بل من خلال منظور المرأة / البطلة التى تعانى هذا الفراغ / الضياع النفسى نتيجة تغيب الرجل / الحبيب من عالمها ، وقد انفصمت العلاقة كنتيجة حتمية لظرف التغيير الاجتماعى والسياسى ، وما تبعهما من تغيير جوهرى فى أنماط الشخصيات .

فالبطلة / الكاتبة لدى كاتبات هذا الاتجاه قد استعادت الذات المفقود ، وفى حالة شروع فردى لاكتشافها من خلال علاقة جدلية مع " الآخر " (الحبيب) ، يتحقق فيها شرط وحدة الروح مع الجسد (أو الذات مع الموضوع) وهذا من شأنه يتطلب تكاملا فى شخصية الطرفين ، وفى حالة وجود تعارض يلغى شرط " الوحدة " المرجوة ، يحدث الانفصام ، الذى يغيب صورة الحب من العلاقات ، لتبدو – كما رأينا – فاترة ، مفتقده إلى الحميمة التى تربط الطرفان ، ولا تتحقق هذه الحميمة إلا بشرط وجود تواصل وتكافؤ بين الطرفين ، وهذا ما تفشل المرأة – غالبا – لدى كاتبات هذا الاتجاه فى تحقيقه .

إن التحول أو التغيير الذى طرأ على ذات المرأة لدى كاتبات هذا الاتجاه يبدو فى ثلاثة ظواهر : أولها عدم الخوف من جسد الرجل .. ثانيها : الخروج من حيز كبت الرغبة إلى إعلانها ، ثالثها : الاعراب عن الحزن نتيجة تغيب الرجل الحبيب من الواقع . ؟ .

وينتقل الاحساس بالخوف – لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " من جسد الرجل ، إلى الخوف من المجموع بصفة عامة – فبطلات هذا الاتجاه قد تخلصن من سيطرة المجتمع على عواطفهن ، وأجسادهن ، وفى الوقت نفسه " لا يستطعن المجاهرة بهذه الحقيقة ، خوفا من عدم تحمل المجتمع صدمة استقلالهن العاطفى والجنسى ، والنتيجة هى عالم خارجى غير قادر على تحمل صحوتهن ، وعالم داخلى يتعذب نتيجة للتغيير الذى حدث بدون أن يتاح له التعبير عن نفسه " (٥٠) .

لذا يصبح العالم الخارجى – فى مجموعه " الخيل والليل " : لسهام بيومى " عالما مليئا بالقسوة والعنف والمطاردة . ويتحقق تجسيد الكاتبة لهذه المفاهيم ، والأفكار عن طريق الحلم الكابوسى ، أو الفانتازيا فى بعض الأحيان ، ويتمثل فى أحيان أخرى ، بواسطة تقديم شخصيات تظهر جروح أرواحها فى شكل عاهة جسدية (كما فى قصص " الحائل " و " الخيل والليل ") لكنها – فى الوقت نفسه – لانعدام الحلم برموز الخلاص الذاتى كالفارس الملثم ، والفرسان الذين يأتون من المحال .

فالخوف هنا من قوى خارجية مجهولة ، ولا يحدها إدراك أو بصر ، قد تترسمها الذات فى السلطة ، التى تضع القيد الحديدى فى يد الحبيب (كما فى اللعبة ، انصهار صوت الصمت : " لاعتدال عثمان) وقد تترسمها فى المجتمع الذى يترصد خطى المحبين كما فى : " الأمان خلف الأشجار : لزينب صادق " حيث الحبيب هو نقطة الضوء الوحيدة فى المجتمع ، ولا أمان إلا معه : " فرد ذراعه وسادة لرأسها ، واستلقت بجواره مستمتعة بخيال استقرارها .. قالت يضللنى ازدحام المدينة التفت ليحضنها . أدرك أنها ليس وحدهما . قام أخذ بيدها ، كل سار إلى طريقه . ابتلعها الزحام . وابتلعت القيمة اللحظات السعيدة وتلاشى تماما الآمان " (٥٢) .

وينتقل الخوف – أيضا – من جسد الرجل إلى الخوف من طبيعته " الثانية المزدوجة ، فبينما هو " يبدى سعادته بمبادرتها إياه (الحب) فى " لون عينيه " : لمنى حلمى : " لست مندهشا بل سعيدا فكرت فى المبادرة نفسها . لكنى فضلت منك

البداية " [٥٢] لكنها تفاجأ بانسحابه المفاجأ منها (كما في " ديسمبر عشقا وتساؤلات ، أشرف " ، " أجمل يوم اختلفنا فيه) وتظل تتساءل هي في دهشة : " كرهت ومللت وجودي " المفعول به دائما يجب أن تكون البداية هذه المرة مختلفة ولا تحمل كل نتائج إرادتي الحرة ، كل مسئوليات وجودي الفاعل " [٥٣] " ولأنني أعطيك لأول مرة صورة الحب مع المرأة ، وأتحمل وحدي تشكيل رغباتك الأولى .. الآن يدهشني تغير حبك لي " [٥٤] .

وتطالعنا المرأة / البطلة في قصص : " وقد بدت هي الطرف الأكثر إيجابية فهي التي تطلب " أن تسمع منه كلمة حلوة " (في قصة " الذي يحبني ") وفي قصة " نلتقي في هذا الموعد " يقول لها الرجل : تعودت أن تدعينني كل ربيع " وفي قصة " العودة إلى التوازن " كانت هي الطرف الذي همس أولا " : أنا مستعدة أن أغير حياتي فأجابها : لكني لست مستعدا لتغيير حياتي " [٥٥] ، وفي قصة " عندما وجدنا الدفء " تعترف : " اقتربت منه لأضع رأسي على كتفه . تركني أفعل ما شئت . كدت أسأله أن يحيطني بزراعه . نظرته كانت بعيده فابتعدت صامته " [٥٦] ... إن تكرار هذا الموقف والحاجه يجعلنا نرتاب ؟ فهناك رغبة غير واعية – تشترك فيها جميع البطلات – في تحطيم حبهن قبل أن يبدأ ! ، حيث نجد اختيارهن يقع على رجال لا يتجاوبون معهن إنها رغبة في تعذيب الذات ! وهذا يذكرنا بما قيل عن شعراء الحب العذري في أدبنا العربي القديم مثل مجنون ليلى وقيس ولبنى ... ألخ وكيف أنهم كانوا يستعذبون حرمانهم فاذا لاحت لهم فرصة الحصول على حبيباتهن تركوها تفلت منهم حتى تستمر شكواهم " [٥٧] .

****

نأتي إلى ظاهرة الخروج من حيز كبت الرغبة إلى إعلانها لدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** " حيث تم التجاوز لمرحلة تأثيم الجسد ، بالدخول في مرحلة أخرى جديدة ، تفتح شهية المرأة نحو تطلعات تحصل منها على القليل ، وتضن عليها الكثير .

إن بطلة " منى حلمى " تحاور نفسها : وقلت فى نفسى : إن كنت حقا راغبة فى معرفته ، وإن كنت قد قررت ، فلم لا أتحرك أنا " (٥٨) وتصبح الرغبة فى اللمس – فى مجموعة زينب صادق : عندما يقترب الحب " – رغبة حميمة ملحة " إنها الطريق إلى المعرفة وإلى اليقين وإلى الحب والاتحاد بالآخر ، فالقبلة لمس بالشفتين والهمس لمس بالشفتين للأذنين ، والعناق تلامس الجسدين أو الروحين " (٥٩) لذا نجد بطلة الذى يحبنى " تناديه قائلة : أريدك أن تلمسنى لمسة حنان ، وأن تقبلنى .. تضمنى إلى صدرك وتقول أننى لست وحيدة فى المكان " وتعر بطلة " عندما وجدنا الدفء " أن صوت صاحبها يربت عليها " (٦١) وفى قصة " نجمة ريو " لا تهدأ هى إلا حينما يلمس وجهها ، حينئذ فقط تتعجب من هذه الرغبة المتبادلة : " وارتاحت رأسى للمسة الحنون " (٦٢) .

إن الصوت الذى نسمعه هنا . فى قصص " منى حلمى" " وزينب صادق " هو صوت نسائى ، أو بمعنى أخر تقع المرأة فيه فى محور الصراع ، وصورة الرجل تظل نائية ، لا نعرف عنها شيئا سوى عن طريق البطلة ، ففى قصة " الحقيقة أحيانا " لزينب صادق " ، تقول الشاهدة عن حبيبها : لم يكن سعيدا بينما نسمع من صاحبته فى العودة إلى نقطة التوازن " أن له قصة حب فاشلة .. وفى قصة " مسافر دائما ، تأتى إلينا حكاية هذا المسافر على لسان البطلة ، مما أثر سلبا على كم الصدق الفنى فى المعلومات التى ندريها عن هذا الرجل فى قصص زينب صادق " " ومنى حلمى " وقد بدت لنا صورته من خلال تعليقات ، وتعقيبات البطلة ، ووجهة نظرها فى الأحداث عموما .

****

إن كاتبات " **الاتجاه الثالث** " يبدين تعاطفا تجاه الحبيب ، أو بمعنى آخر ليس لهن موقف عدوانى مسبق منه ، وهذا يبدو من خلال صورة الرجل كذكرى (حين يغيب فى الحاضر) . أو بمعنى آخر حين تمضى الأيام الحلوة ولا يبقى من الزمن الجميل سوى الذكريات .

ففى قصة " الزمن الجميل " " لسلوى بكر " تهرب الشابة من واقعها الشعبى الضيق . والذى لا ترى فيه فارسا لأحلامها إلا فى النوم : " أقاوم النوم وأقاوم الصحو أيضا ، لا أريد أن أستمر فى الحالة الأولى ، ولكن ما الذى يشجع على العودة مرة أخرى " (٦٣) ، فالحياة غدت بلا طعم .. والناس لم تعد ناس فى نظرها – وتصبح ذكريات الطفولة هى الضوء ، والأمل بفضل " سليم " : " كان كبيرا ، وجميلا جدا فى عينى ، بل كان أجمل من أمى نفسها أغلى من روحى " (٦٤) ولا يبقى لها سوى أن تتسائل : " ترى كيف صار شكل سليم الآن " .

فالواقع بكل ما فيه من أزمات – اقتصادية خاصة – يقف حائلا بين المحبين ، وتحقيق الحب ، لذا يصبح الحب معنى غريبا ، مفتقدا فى الوقت نفسه من الواقع ، للدرجة التى تدفع الفتيان والفتيات إلى التساؤل : هل انتهى عصر الحب ؟ (كما فى قصتى : " قال كيوبيد " ، " وهل انتهى عصر الحب ") (*) لزينب صادق .

إن طغيان النزعة الاستهلاكية – فى فترة ما بعد " الانفتاح الاقتصادى (١٩٧٤) . قد تكون وراء سيادة النزعة المادية فى العلاقات ، واختفاء الحب ، ففى قصة " حكاية كان " : لزينب صادق : " همست الفتاة لصديقتها وهما تريا " فن البالية الحديث " : أمنيتى أن أمارس الحب هكذا ، إنهم يريدون الراحة سريعا ، لم يعد يهمهم الاستمتاع العاطفى .. غلط أن نقول أننا الآن نمارس الحب .. أننا نمارس الجنس فقط " (٦٥) .

وكأن سيادة النزعة المادية تساهم فى إحداث ردة حضارية داخل النفس ، أو بمعنى أخر تساهم فى إحداث فصل بين الحب والجنس (أو بين الثنائيات المتضادة) مرة ثانية .

وفى " الآمان خلف الأشجار " لزينب صادق يسقط الآمان فجأة ، حين أدركا أنهما ليسا وحدهما حينئذ ينهض كابوس الواقع لتذهب المتعة ، والدفء ، ويبقى الواقع البشع المتجهم ، بدل أن تصل العلاقة الجسدية بهما إلى تحقيق الآمان والراحة ،

(*) انظر قصة : "هل انتهى عصر الحب " لمجموعة أمنيات فى ضوء القمر (١٩٨٧) .
انظر قصة : "قال كيوبيد " لمجموعة ضاع منها فى الزحام (١٩٨٧) .

يحدث العكس ، ذلك أنها (كعلاقة) كي تمنحها الآمان لابد لها أن تمارس بأمان دون تهديد وزعر وكأن للظروف الاقتصادى القائم (فى البلد فى تلك الآونه) دورا فعالا فى تبديد متعة اللحظة .

وهكذا نجد فى قصص " زينب صادق " إجابة سافرة على تساؤل قائم هو هل يتحقق الجنس / المتعة فى حياة خالية من المتعة ، ومليئة بالمنغصات ؟ فرغم محاولات بطلاتها الجاده للخروج بحثا عن المتعة ، ودفء اللقاء إلا أنهم – جميعا – يخفقن ، تقول واحدة منهن : " وانطلقت بندقيته . أصابت البطة الهادئة .. خيل إلى أننى أسمع أنينا .. رأيت نفسى فى البطة المصابة وكأن صوت أنينها صوتى أنا ، بعد رحلتى الباحثة فى الحياة عن الدفء " (٦٦) .

*****

(١) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٢٣ ، ٢٤ .

هوامش صورة الرجل الحبيب / الجسد

(٢) ابنة الشاطىء : قلب فتاه ، مجلة الرسالة ، ص ١١١ .
(٣) جاذبية صدقى : قصة الولد ، مجموعة الليل الطويل ، ص ٤٦ .
(٤) جميلة العلايلى : راعية الغنم ، مجلة الرسالة ، ص ٩١ .
(٥) نفسه :
(٦) نجيبه العسال : لكى أنسى ، مجموعة سطر مغلوط ، ص ١٢١ .
(٧) جاذبية صدقى : حبيبها ، مجموعة شفتاه ، ص ٩٩ .
(٨) نفسه :
(٩) نجيبه العسال : لكى أنسى ، ص ١٢٤ .
(١٠) جاذبية صدقى : حبيبها ، ص ١٠٢ .
(١١) أليفة رفعت : الحدوتة ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٩٦ .
(١٢) أليفة رفعت : الشرف ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٢٤ .
(١٣) نفسه : ص ١٢٢ .
(١٤) أليفة رفعت : صلاة الحب ، مجموعة صلاة الحب ، ص ١٢ .
(١٥) أنظر : بنعيس بوحمالة : حد الكتابة .. جد الجسد ، مؤتمر فاس بالمغرب .
(١٦) صوفى عبد الله : طلع الفجر ، مجموعة شىء أقوى منها ، ص ٦٦ .
(١٧) أليفة رفعت : هذه ليلتى ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٧ .
(١٨) أليفة رفعت : الشرف ، من يكون الرجل ، ص ١٢٤ .
(١٩) أليفة رفعت : عناقيد العنب ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١١٠ ، ١١٥ .
(٢٠) نجيبه العسال : عندما دقت الأجراس ، مجموعة بيت الطاعة ص ٣٦ ، ٣٥ .
(٢١) صوفى عبد الله : ليال لها ثمن ، م. ليال لها ثمن ، ص ١٢-١٣ .
(٢٢) نفسه : ص ١٣ .
(٢٣) جاذبية صدقى : الساعات الطوال ، م. أنت قاس ، ص ٩٩ .
(٢٤) أليفة رفعت : عالى المجهول ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ٦١ .
(٢٥) زينب رشدى : وثالثهما الشيطان : مجموعة يحدث أحيانا ، ص ٥٦ - ٤٠ .

(٢٦) يوسف الشارونى : مع القصة القصيرة ، ص ٢٠٨ .
(٢٧) زينب رشدى : يحدث أحيانا : مجموعة يحدث أحيانا ، ص ٢٥ .
(٢٨) نوال السعداوى : الشيء الصعب ، مجموعة حنان قليل ، ص ٦٤ .
(٢٩) نوال السعداوى : رجل ، مجموعة كانت هى الأضعف ص ١٠٨ .
(٣٠) زينب رشدى : أمسيات الساقية ، مجموعة يحدث أحيانا ، ص ٧٥:٧٦ .
(٣٢) أيريك فروم : الانسان بين الجوهر والمظهر ، ص ٦٥ .
(٣٣) د. لطيفة الزيات : الشيخوخة ، ص ٩٩ .
(٣٤) نفسه : ص ٨٨ ، ٨٦ .
(٣٥) سلوى بكر : احدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء ، ص ٧٦ .
(٣٦) اعتدال عثمان : اللعبة ، مجموعة يونس والبحر ، ص ٧٣ .
(٣٧) نفسه : ص ٧٦ .
(٣٨) سلوى بكر : العاشقة : مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ، ص ٦١ .
(٣٩) زينب صادق : أمنيات فى ضوء القمر ، مجموعة أمنيات فى ضوء القمر ، ص ١٩ ، ٢٠ .
(٤٠) سناء البيسى : عار على جنس الرجال ، مجموعة هى وهو ، ص ٩٥ .
(٤١) سحر توفيق : البحث عن متاهة : مجموعة البحث عن متاهة ، ص ٥٢ – ٤٥٧ .
(٤٢) انظر اعتدال عثمان : الفتاه المصرية والكتابة الأدبية، جمعية تضامن المرأة العربية.
(٤٣) سحر توفيق : الطريق متسع ولايحده شيء ، مجموعة البحث عن متاهة ، ص ٧٤ .
(٤٤) سناء البيسى : المياه الراكدة ، مجموعة فى الهواء الطلق ص ٥٢ .
(٤٥) اعتدال عثمان : انصهار صوت الصمت ، مجموعة يونس البحر ، ص ٨٠ .
(٤٦) زينب صادق : اليمامة ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٩٤ .
(٤٧) زينب صادق : الأيام الأولى: مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٨٠-٨١ .
(٤٨) زينب صادق : اليمامة ، ص ٩٤ .
(٤٩) زينب صادق : قصة حب حفظت فى أرشيف ، مجموعة أنقذنى من أحلامى ، ص ٢٠ .
(٥٠) ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى ، مهرجان طه حسين .
(٥١) اعتدال عثمان : الفتاه المصرية والكتابة الأدبية .
(٥٢) زينب صادق : الأمان خلف الأشجار ، مجموعة : هذا النوع من النساء ص ١٣ .
(٥٣) منى حلمى : لون عينيه ، مجموعة أجمل يوم اختلفنا فيه ص ١٨ – ١٩ .

(٥٥) زينب صادق : العودة إلى نقطة التوازن ، مجموعة عندما يقترب الحب، ٩٦ .

(٥٦) زينب صادق : عندما وجدنا الدفء ، مجموعة عندما يقترب الحب ، ص ١٠ .

(٥٧) يوسف الشارونى : مع القصة القصيرة ، ص ٢١٦ .

(٥٨) منى حلمى : لون عينيه ، ص ١٤٥ .

(٥٩) يوسف الشارونى : مع القصة القصيرة ، ص ٢١٨ .

(٦٠) زينب صادق : الذى يحبنى ، عندما يقترب الحب ، ص ٢٧ .

(٦١) زينب صادق : عندما وجدنا الدفء ، ص ٨ .

(٦٢) زينب صادق : نجمة ريو ، مجموعة عندما يقترب الحب ، ص ١٤٨ .

(٦٣) سلوى بكر : الزمن الجميل ، مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ، ص ١٥ .

(٦٤) نفسه : ص ٢٠ .

(٦٥) زينب صادق : حكاية كان ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٤ .

(٦٦) زينب صادق : عندما وجدنا الدفء ، مجموعة عندما يقترب الحب ، ص ١٠ .

الفصل السادس

" صورة الرجل داخل الأسرة "

مدخل :

يحتل الرجل بصفته " أبا وأخا ، وزوجا ، وابنا " موقعا ذا خصوصية فى الأسرة العربية ، حيث يشغل – بحكم موقعه فى – الصدارة ، إذا ما قورن بموقع المرأة – فى نفس الأسرة – وما يعنينا فى هذا الفصل هو رصد ماهية وأهمية هذا الموقع بالنسبة للمرأة (الابنه ، والأخت ، والزوجة ، والأم) وذلك للكشف عن حقيقة الوضع الأسرى الذى يحد من إمكانيات المرأة والرجل معا داخل نطاقه ؟ .

فالأسرة العربية بصفة عامة لا تقاوم الميول الاستقلالية لأفرادها فحسب " بل هى تقاوم الفردية ضمنها ، وكل ميل إلى الفردية ، إلى الذاتية ، والعالم الحميم ، يفسر كتهديد لتماسك الأسرة وكخروج على سطوتها ، فهى تبسط نفوذها على الأجساد ، والعقول ، والعواطف ، وهى تتحكم بالعلاقات . وفى ذلك كله استلاب للشخصية ، وصد لأصالتها . وهى تضم فى أحشائها نواة نقيضها الذى لابد أن يبرز يوما ، من خلال تفجر ما تتضمنه من احباطات لتوكيد الذات ، وتراكم للعدوانية المقموعة ، وتوق إلى الحرية المستلبة " (١) .

وإذا كان الرجل – هنا – يعانى استلابا داخل نطاق الأسرة ، فإن المرأة – أيضا – تعانى استلابها لا من الأسرة فحسب ، بل من الرجل أيضا ، حيث تغيب المساواة بين

الجنسين لتصبح " المصدر والمرآة التى تنعكس عليها صورة الرجل المنحنى ، والخاضع ، والذى روض على السيطرة فى إطار هذا النظام المتسلسل الشامل ، أى فى إطار النظام التراتبى الطبقى – الذى تحتكم إليه الأسرة – والذى يقسم المجتمع إلى كيانين متفرقين يخضع أحدهما للآخر " .

ولا يعنينا – فى هذا الفصل – رصد صورة الرجل بصفته مهيمنا ، أو خاضعا ، (*) بل بصفته المجرده ، أى المنطبقة على اسمه فحسب كأب ، وكأخ ، وكزوج ، وكابن . أو بكل ما تشغله الكلمة من معان حقيقية تشتغل فى حالة الأب على سبيل المثال – على معان الأبوة ، بكل ما تحويه الكلمة من : حنو وحماية ، وفى حالة " الأخ " كل ما تشتمله الكلمة من معان الملازمة – أو المصاحبة – وما تتضمنه هذه الصحبة من احتمالات منافسة وغيرة وصراع . إلخ ....

*****

(*) فهذا هو شأن واعتناء فصول أخرى مثل فصل صورة الرجل "السيد" أو"المقهور" .

هوامش " مدخل " صورة الرجل داخل / الأسرة

(١) أنظر : د. مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى ، ص ١١٨ .

(٢) أنظر : د. فاطمة المرنيسى : " السلوك الجنسى فى مجتمع رأسمالى تبعى " ، ص ٣٤ .

(١)

" صـورة الأب "

تعبر كلمة " أب " عن مضامين مباشرة ، وأخرى مجازية ، تختلف مدلولاتها باختلاف الحضارة وباختلاف الديانة ، وباختلاف المجتمع ، فالأسرة ، فالفرد فبينما تشغل هذه الكلمة مضمونا سلطويا فى حضارة ما ، نجدها فى حضارة أخرى تشغل مضمونا " إلهيا " .. إلخ و " الأب " مجازيا " هو الزعيم (السياسى أو الدينى) وهو الحاكم أو الرئيس ، هو شيخ القبيلة ، وهو السيد ، وهو المعلم وهو المنقذ .

والأب فى " اللاوعى " هو أيضا البطل (رمزيا) " ذلك لأن طبيعة النفس تعمل على تنزيه البطل ، وتخليصه من كل المسالب بل واسباغ كل صور الكمال عليه ، فالبطل فى كل الأحوال رمز للأمن والعدالة والحنان أى رمز للأب " بكل صفاته . [١] .

لذا يبدو هذا " الأب " فى صورة سحرية تهويمية (*) يبحث فيه الشخص لنفسه عن النمط الأول ، المثالى للأب الإله الشمس – قد يجده فى أى من هذه الأمثلة – وذلك لكى يحدث التكامل فى بعض جوانب الشخصية [١] حيث تجد العلاقة بهذا الأب – تكرارا لعلاقة الطفل فى سنواته الأولى – قوامها " الاعجاب والتماهى (**) والاحتماء [٢] .

(*) هوام (Phantasy) نوع من السيناريو الحسى (خصوصا حسى) أو حركى عضلى ، يجتاز المجال الإدراكى بسرعة خاطفة تماما .
كومض برق يمثل وضعيات أو مشاهد أو أعمال أو مخاوف تبدو جميعا دخيلة على الذهن وكأنها ليست تابعة منه (انظر د. مصطفى حجازى : سيكولوجية الانسان المقهور ص ٢٨٠) . =

(**) تماهى (identification) عملية نفسية لاوعية تؤدى إلى انبناء الشخصية تبعا لنموذج معين بمعنى أن يكتسب الأنسان من الآخر صفاته المرغوب فيها بدرجة قد تصل إلى فقدان الفرد كل استقلاليته أو ذاتيته فى حالة من الذوبان فى الآخر (انظر : د. مصطفى حجازى ص ٢٥٦) .

ومن ثم يصبح " الأب " – فى الأسرة – " هو صاحب المقال اللاحوارى لأن المناقشة أو المعارضة فى أطر كهذه لا يمكن القيام بها إلا بشكل سرى أو بعيد عن السمع " (٣) وعلى هذا النحو نجد أن " الأب " معنى ليس جامعا لمضامين الهيمنة والسلطة فحسب ، بل أيضا جامع لمضامين الحماية ، والرحمة ، والإنقاذ ، ومن ثم يتأرجح لديه عرض التسلط أو القهر – لابنائه فى مقابل نية التربية والحماية .

وموقع " الأب " فى الأسرة العربية ، لا يختلف كثيرا عن موقعه فى حضارات أخرى مختلفة فى العالم وذلك لسيادة " النظام الأبوى " (Patriarchy) من خلال الشعائر والقوانين واللغة والعادات التربوية والاجتماعية وتوزيع العمل فى مختلف أنحاء العالم كنظام عام نشأ مع رغبة الرجل فى الملكية الخاصة ، وتقسيم العمل ، فى مقابل انحسار المجتمعات الأمومية Matriarchal والتى كان للأم فيها مكانة أفضل من الرجل نتيجة لقيامها بدور فى العمل الإنتاجى والاجتماعى يفوق دور الرجل / الزوج حيث كان الأبناء ينسبون إلى أمهاتهم ، وكأن التوريث يتم عن طريقها (***) .

" والسمة الأساسية لهذا النوع من المجتمع ، سواء أكان محافظا أم تقدمياً هى سيطرة " الأب " فى العائلة شأنه فى المجتمع ، فالأب هو المحور الذى تنتظم حوله العائلة ، والعلاقة بين الأب وأبنائه ، علاقة هرمية ، فأرادة الأب هى الإرادة المطلقة ، ويتم التعبير عنها بنوع من الإجماع القسرى ، الصامت ، المبنى على الطاعة والقمع " (٤) .

ولا يختلف كثيرا " الأب " فى الأسرة العربية ، بل إن كيانه جزء من هذا النظام الشمولى العام : فهو يعتبر أساس العائلة ، وبطلها ، هو المدخل ، والمسئول ، ورب الأسرة ، وممثل القدرة ، والقادر ، واهتمامه بأبنائه يرافقه أهتمامه بأبناء عمومته ، أى بالأسرة الكبرى (العشيرة) " (٥) .

(***) لمزيد من التفاصيل حول سقوط الأسرة الأمومية تاريخيا ، نتيجة ازدهار الأسرة الأبوية واكتساب الرجل مزيداً من القوة والسيادة (انظر أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة : لفردريك أنجلز) .

لكن موقف المرأة / الكاتبة من هذا النظام - وهذا ما يعنينا يتباين وبأهمية معرفة هذا الموقف تكمن فى دلالته على موقف الكاتبة / المرأة من الرجل / الأب عموما فإذا كان هذا الموقف رافضا لهذا النظام " الأبوى " فمن البديهى توقع تشويه ورفض الأب المسيطر وإذا كان هناك موقف راضى بهذا النظام فمن البديهى أيضا تبنى هذا الموقف لمنظومة القيم الأبوية ، بل وإعادة صياغتها من جديد ، من خلال الاقتناع بسلطة الأب والعمل على تدعيمها .

ويعنينا فى هذا الفصل - رصد " صورة الأب " **لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة** " عبر مواقفهن لتبين مدى تأثير حضوره / غيابه على مسرح الأحداث فى الكشف عن تكامل صورته ، ومدى نضجها (فنيا) من خلال إدراك ، وعى الكاتبة بعالمه الداخلى ، أو تلك التناقضات الكامنة فى شخصه .

ويمكننا أيضا رصد صورة " الأب " - هنا - من خلال تبين دلالة غيابه / حضورة من السياق العام فى القصة (بعدم الإشارة إليه) ؟ وأثر هذا على امتداد العلاقة ورمزيتها ؟ .

ولا يغيب " الأب " كثيرا من السياق العام فى قصص كاتبات " **الاتجاه الثالث** " لكن حضوره - فى الوقت نفسه .. لا ينعكس (فنيا) على صورته ، فتبدو من كل جوانبها ، أيضا لا يحفر هذا الحضور جذورا - فى ذات الأبناء - تتمدد من خلالها شخصيته وتبقى .. فهذا " الأب " قد يكون موجودا (بشكل مادى) لكن وجوده هذا - قد - لا يطور من حياة الأبناء ؟ أو بمعنى آخر لا تعكس ذاتيته حضورها فى العالم الداخلى لهم (بصورة إيجابية) ، فيغيب (معنويا) من حياتهم رغم وجوده .

فالأب هنا - من منظور الأبنه - صورة مصغرة للمجتمع الضاغط ، والعلاقة به تكون صورة من العلاقة بالمجتمع ، بل تعانى من نفس الازدواج فنجدها قائمة على الحب والخوف ، وعلى التمرد والحنين ، ويكون نتيجة ذلك انسحاب هذه الابنة من حياة الأب ، إلى عالمها الداخلى متنائية عنه .. أو مندمجة فى شخصيته - بصورة مرضية - كى تعكس حالة من حالات التوحد - المرضى - بذات الأب .. ؟ - أو التعلق النرجسى بشخصه أو السقوط فى دائرة الإحساس بالذنب .

و   الأب من منظور الابن " (*) قد يمثل أيضا الحائل الذى يعوق بين الابن والتواصل مع الأم (كما فى عقدة أوديب) ، وقد يجسد بسطوته السلطة (رمزيا) التى تحول بين تحرر وانطلاقة ذات الابن ، لكنه - أبدا - لا يمثل المحور أو النواة التى تتمركز أو تندمج فى مدارها مشاعر الابن ؟

وصورة " الأب " **لدى كاتبات الاتجاه الثلاثة** - كما سنرى - لا تتباين كثيرا من اتجاه إلى آخر ، بل العكس ، يلاحظ هناك ثمة اتفاق شبه اجماعى يرصد حالة الشقاق والتمرد المضمر على الأب فى حضوره ، فى مقابل تفجر الحنين ، أو الشعور بالذنب بمجرد غيابه " .

هكذا تفجر جدلية الحضور والغياب ملامح تعرب عن شكل العلاقة مع الأب ، من ثم فهى أيضا تعرب عن جوانب خفية وظاهرة فى شخصيته .

ولدى كاتبات " **الاتجاه الأول** " يندر أن نجد موقفا / متعاطفا تجاه الأب " ؟ غير أن هناك ثمة تعاطف نجده فقط فى بعض قصص جاذبية صدقى " واحسان كمال "

كما فى قصة " حلو يابلدى ، وليلة بيضا " لجاذبية صدقى " ، وسجن أملكه " لاحسان كمال " حيث نجد الأب هو المثل الأعلى الذى تبحث الابنه ، فى الزوج عن صورة مطابقة له (ليله بيضا) ، وحينما تتزوج الأبنة (فى سجن املكه) من رجل فى الصعيد يسجنها فى بيته بعد الزواج - لاتندم ، لا لشىء سوى أنها ترى فيه صورة أبيها ، تقول : " لم يكن غريبا أن أقبل الزواج منه عندما طلبنى " (٦) .

فى قصة " حلو يا بلدى " تتجلى فى شخص " الأب " معانى الايثار ، كل هذا ليفسح لبنته بكيانه الهزيل ثغرة فى دنيا النور " (٧) ذلك أن " الصبيان خابو فى المدارس " وأصبحت " البركة فى البنت جبرت خاطره " وهو يحلم " أن يمتع عينيه بمنظرها ويستظل بهيبتها لن يتقاضى مليما وبنته كلها نظر سيكون لقبه الجديد :

(*) كما سنرى فى " صورة .... الأبن " .

أبو الست الحكيمة : " (٧) ونظير هذا الحلم يبيع " كردان " زوجته - الوحيد - ليشترى كتاب الكيمياء الذى طلبته منه ابنته فى الصباح .

وصورة الأب لدى " **الاتجاه الأول** " (*) قد تغيب من سياق الواقع ، نظراً لكونه يهجر أسرته وابناءه (كما فى قصص " قلب كبير " ، والضائع " : للك عبد العزيز ، والساعات الطوال " : لجاذبية صدقى " والوالدة لبنت الشاطىء بسبب انجاب الأم طفلة لا طفل ، أو نظرا لدمامة الابنة ، وضعف حالها ، مما يسوق اليأس والضجر فى نفسه ، فيهجرهم مستبدلا إياهم ، بأسرة جديده (الساعات الطوال) أو تطليق الأم ويهجرها تماما (الوالدة) .

والأب - هنا - إذا كان يغيب من واقع حياة الأبناء ، ومن مسرح حياتهم إلا أنه لا ينفصل عن سياق السرد (التأثير السلبى عليهم) ، بل نجد لفعل الهجر - هذا - نتائج سلبية ، جديدة بأن تطور الأحداث التى يمر بها هؤلاء الأبناء ، إلى غير صالح حياتهم ، يتخذون خطا معاديا فى شخص الابنة تلك - التى نجدها سرعان ما كرهت " الأب " فى شخص كل الرجال ، حتى ولو كان من بينهم ابنها .

وقد يغيب " الأب " بفعل الموت (كما فى " قلب فتاه " ، ولايا : لابنة الشاطىء و " الياسمين " ، " ليل الشتاء الطويل " ، الحداة : لأليفة رفعت ، الرجل الذى ظلمته : لسعاد حلمى) مما يؤثر سلبا على شكل العلاقة معه ، حيث نجدها سرعان ما تنحسر وتنزوى ، ولا يبقى سوى طعم المرارة ، التى يتركها الإحساس بالذنب فى قلب الأبناء ؟ وفى قرارة هذا الإحساس ، يتبلور حضور الأب رغم غيابه ؟

ففى قصة " موسم الياسمين " يفجر موت الأب مشاعر الحنين والشوق فى صدر الابن ، فيتساءل " من منهما الملوم ؟ فار الدم متصاعدا إلى عنقه يخنقه بالحزن والغضب مخليا جسده كمن تلقى على التوعلقة حامية من " زجلة الحاج الشهيرة ليرتعد

(*) صورة " الأب " نجدها لدى كاتبات " الاتجاه الأول " فى كتابات : ابنة الشاطىء ، سهير القلماوى ، صوفى عبد الله ، نجيبه العسال ، جاذبية صدقى ، أليفة رفعت ، احسان كمال ، سعاد حلمى .

جسده الضئيل تحت وقع الضرابات الوهمية آه يابويا ضربتني الليلة العلقة الحقيقى لا يذكر أنه خالف أباه مرة " (٨) فقط الآن يندم على هجره الطويل لأبيه ، فقد كان " أباه " فى مقام الميت فى نفسه من زمن طويل ، منذ ذلك اليوم الذى أقصاه عنه إلى المدرسة الانجليزية ، بعد مدة من وفاة أمه " (٨) " سرقتهما الأيام بل ولم يلتقيا بما يكفى ، وها هو الشوق ينفجر " ؟ (٩)

" فالأب " هنا – كان فى نفس الابن بمثابة الميت وهو حى ، وحين مات استيقظ فجأة ، ودلالة هذا هو حال الخصام البائن ، الذى من شأنه أن يفصم العلاقة ، ويكشف معها عن عورات النفس ، بما تنطوى عليه من " ثنائيات " لا تتصالح ، وجروح لا يمكنها أن تندمل ؟ فهو لا ينسى أبدا اقصاء أبيه إياه إلى المدرسة الانجليزية فهناك احتضرت طفولته سريعا – إبان غربته بين المربين الأجانب " وتجمد الحب لأبيه فتحول إلى رجل راق متحضر لا يأبه كثيرا للعواطف وضاع الحنين فى نفسه على مر الأيام " (٩) .

وهنا رغم موت " الأب " (ماديا) من حياة الأبناء إلا أنه يظل حاضرا بسطوته ، يشق منطقة الوعى ليتبدل غيابه إلى حضور ، ويتحول فى النفس إلى رمز من رموز السلطة ، لا يفجر (حضوره) الحنين فحسب بل أيضا الخوف : " إنه مرعب " مرعب فى قسوته لا يرحم ولا يلين ، ولا يعرف الحنان إلى قلبه سبيلا " (١٠) .

هكذا تحيا روح " الأب " فى حياة الأبناء بمجرد موته ، فى حين أن تأثيره • (هذا) نجده منحسرا فى حياته ، حيث تكون صورته – فى وعيهم – حينئذ بمثابة القيد أو الصخرة التى عليها تتحطم أمنياتهم فى الحياة ؟

فهو يعتدى على الأم بالضرب أمامهم (كما فى السياج ، أربعة رجال وفتاة : لصوفى عبد الله) ويحرم ابنته من رغبتها فى التمثيل (نزل الستار : صوفى عبد الله) ، بل ويحجبها عن الخروج حين بلغت العاشرة من عمرها • انحسر الموج ، الزرع والأوان : صوفى عبد الله) وحين تخالفه تفاجأ باعتدائه عليها بالضرب (الجيل الثالث) وتحزن الابنة (فى الصفقة : لصوفى عبد الله) " لأنها وجدت نفسها بين أب لا يعترف بشىء اسمه الحب ، بينما يرى فى التقاليد أسمى أيات الوفاء " وأهاجتها تصرفات الأب ، وملأت نفسها مرارة " (١١) .

فالاب هنا يأتى مخيبا لآمال الابنة - على كافة المستويات - فهى حين تكبر وتطرق الأنوثة بابها أول طرقة سرعان ما تستبطن نظرة أبيها إليها : " رمقها أبوها بقلق " يسهر الليل يدخن ويفكر كأنه بستانى يخاف على زرعة من اللصوص " (١٢) وفى قصة الوالدة " لابنة الشاطىء نجده رغم إيمانه وصلاحه المشهور بهما " يتلو فى تصبر قوله تعالى : رب أنى وضعتها أنثى وليس الذكر كالأنثى " (١٣) .

وتنتظر الابنة تهنئة من الأب لتفوقها فى عملها الصحفى ، لكنها تجده " يؤثر أن يقرأ نعيها فى عمود الوفيات ، على أن يرى توقيعا فى ذيل المقالات " (١٤) وتفاجأ به أيضا " يتزوج بعد أربعين يوما من وفاة أمها الشابة " (١٥) ويزوجها بشيخ مسن ، دفع له " أربعين جنيها وهو مبلغ لا يحلم به عمدة القرية (١٥) .

وفى قصة " وحدى فى الزحام(*) " لسهير القلماوى " يفرض الأب على الابنة زوجا دون رغبتها ، وحين تصفه الابنة أنه " عنوان الفرا غ " التفاهة ، واللاشيئيه " وقد طلقها ، تفاجأ بنبذ الأب لها ، وتحريضه للآسرة على عزلها ونفيها من العائلة ، مما يشردها ويزيد من تعاستها وتؤكد " سهير القلماوى " على هذا المعنى (رمزيا) فى قصتها " وهدمنا الجبل " - حيث الشيخ عبد الصمد " والذى هو عند أهل القرية بمثابة الساحر العالم بالغيب يلجئون إليه ، ليعرفوا خطوط الحاضر ، ويدركوا ما يخبىء لهم المستقبل (فالشيخ هنا معادل موضوعى " للأب " والإله) يشيع عنها أنها " مشئومة " فيعتزلها كل الناس ، بل ويهجرها الخطاب لكن الأيام تكشف مدى زيف هذا الرجل وقد كادت أن تصدق هى الأخرى ما أذاعه عنها .

وفى قصة " عندما تحلو الدنيا " لجاذبية صدقى " تعترف الصغيرة وقد تزوج والدها بأخرى غير أمها بحرمانها الذى لم يعد يراه - (الأب) خاصة حينما أنجبت له زوجته الأخرى طفل ذكر : كان حذائى متآكلا وقد حاولت أن ألفت نظر أبى إليه دون جدوى " (١٦) .

(*) بمجموعة الشياطين تلهو - سهير القلماوى .

وإذا كانت سطوة " الأب " ونأيه ، تحزن الابنة وتشعرها بالقيد ، نجد عجزه – أيضا – يأتي مخيبا لكل طموحاتها ؟

فهو فى " بين طيات الفضاء : " لنجيبه العسال " يعجز عن تجهيز ابنته المقبلة على الزواج ، ويعجز أيضا عن حمايتها – قصة بيت الطاعة " لنجيبه العسال " . من زوجها الذى اختاره لها وزوجها إياه قبل أن تبلغ السن القانونى ، مما جعل عشرتها معه مستحيلة ، فطلبها فى بيت الطاعة .

وتكون نتيجة سطورة " الأب " (أو عجزه) واحدة حيث تتخذ الابنه موقفا معاكسا مما يريده الأب منها ، لكونه فى نظرها أصبح يمثل السلطة التى تهدد ذاتيتها . فالفتاه تقبل أول عريس يطرق باب البيت فى قصة " وانحسر الموج " : لصوفى عبد الله – لا لشىء ، سوى لتحقيق الفرار من بيت أبيها ، الذى غدا فى نظرها كالسجن ، فقد كانت : " لا تزور ولا تزار لأن ذلك مفسدة للفتيات ، لذلك ما أن رأت " سعيد " حتى رأت فيه منقذها الوحيد ، .. واتضحت لها حقيقة زوجها ، وعانت من غيرته العمياء ما جعلها رأت بيت أبيها واسعا رحبا بالنسبة إلى زنزانتها الجديدة ، وبكت تطلب الرحمة " (١٧) .

وفى قصتى : " لم يكن حبا " " لنجيبه العسال " ، والضجة الكبرى " : لجاذبية صدقى " نجد الفتاه نتيجة كبت الأب – نفسها مندفعة إلى الخروج – ورغبة التجريب ، وكلما منعها " الأب " أمضت رغبتها فى الفرار فقد فقدت إيمانها بهذا الأب المتسلط وذابت عشقا فى " رأفت " زميلها (لم يكن حبا) ، الذى يجسد لها الإنطلاقة التى حرمت منها فى طفولتها ، ويجسد لها العاطفة التى أفتقدها فى علاقة أبيها الجامد " اقتربت منه ، قربها فترة ثم أبعدها ، وبدلها بغيرها ثم بغيرها ، وهكذا نجد أن موقف الابنة لا ينطوى على ذرة من الأصالة ، من الذاتية ما دامت أفعالها مجرد ردود فعل معاكسة .

ويتجاوز الأمر رد الفعل المعاكس إلى مشاعر الكراهية التى تنمو يوما بعد يوم ، ومعها تتضاءل مكانة الأب وفائدته – فى نظر الأبناء – ففى قصة " السياج :

لصوفى عبد الله " يعترف الابن بحبه لأمه التى " لن يحس أبدا أنه كرمها إلا فى هذه الأوقات أوقات تدليلها لأبيه (*) (٨) .

هكذا يجلب حضور " الأب " (ماديا) اضطرابات ، وخللا ما فى العلاقة مع الخارج ، وبطبيعة الحال يتسرب هذا الاضطراب نحو الداخل ؟ وبعد أن كان الأب يمثل قيدا يحدد علاقة الأبنة مع الخارج ، فإنه يغدو حائلا يعوق بين الابنة ونموها النفسى والجسدى ؟

فالابنه فى قصص " أليفة رفعت " تستبطن وضعيتها فى مجتمع لا يرى فى المرأة غير جسدها وتدرك حينئذ أن هذا الجسد يمثل عجزا ، وقفصا لها ؟ والأب فى هذا الإطار – هو الحارس على هذا القفص ، بل الحائل بين الابنة ونموهها الجسدى .

فالفتاه فى قصة "هذه ليلتى " تعترف بصدمتها مع الزوج وهى تحس تناقضا فى حياتها قبل الزواج وبعده تقول : " فض عنى ملابسى الداخلية التى كان مجرد أن يشاهدها أبى صدفه وهى معلقة بالحمام لتجف كافيا لإثارة خجلى ، فقد كانت من أسرارى الخاصة " (١٩) أيضا المذياع " لا يدار فى حضوره سوى لسماع ترتيل قرآن ، أو إذاعة نشرة الأخبار " (٢٠) .

وتعبر هذه " الفتاة " عن رفضها للآب فى صورة شجار مع " الزوج " كلما عاتبها فى أمر خروجها المستمر قائلة له : " ظننتك عصريا ، ولكنك تعاملنى بمثل عقلية أبى المتحكمة بقى أن تضربنى بالعصا حتى تجبرنى على إطاعة أوامرك " (٢١) .

وبيت " الأب " يظل محطة لمعانى الخطأ والحجر والتخلف ، تحاول " الصغيرة " مرارا تجاوزها بالصعود إلى أعلى النخيل السامق ، حين يحملها الفلاح " معروف " – فى قصة عناقيد العنب " – عاليا ، قائلا : " ياللا يا عصفورتى طيرى ولقطى رزقك " وهى مع التحليق كانت تعود إلى بيت أبيها وقد تماثل جرح الختان الذى أجرى لها

(*) الابن هنا – حسب سياق القصة – ليس مريضا بعقدة " أوديب " ، لكنه الاضطهاد والعنف الذى يعانيه جراء التعامل مع أبيه ، يعمقان لديه مشاعر الكراهية .

فى دار أبيها ، ولكن هذه المرة تواجهها الأم بمعنى العيب ، وتعنقها الجدة بكلمات الحجر على خروجها مع هذا الفلاح وحين تتسلل هذه الابنة إلى حجرتها يدركها اليأس من شفاء هذا الجرح الذى تحس أنه سيظل يخز إلى الأبد ؟ .

إن عدم شفاء الجرح هنا يرمز إلى حالة انعدام الأمل - من نفس الطفلة فى تحقيق شفاء يعتق النفس والروح ، من معانى الحصر والحجر الذى تعانيهما .

وتظل المسافة الكائنة بين الأب والأبناء بعيدة ، تحوى بين طياتها أحاسيس باردة ، ومعانى يدور محتواها فى صيغة الأمر والعقاب ، تقول الابنة ، عن كلماته : " ونقشت كلماته التى نهرتنى بها على صفحة قلبى الغضة طويلا ترجفه بالخوف وتتردد بأصداء صوته الصارخ " (٢١) وتفرغ هذه الكلمات مشاعر جامدة تجاه الأب " - سرعان ما تتمدد فى النفس فتترك غصه تنحسر مع ذكرى " الأب " عبر الزمن : أو بعد الموت .

ان دلالة الحضور / الغياب هنا تعكس طبيعة العلاقة مع " الأب " والتى تتراوح بين الكراهية والشعور بالذنب ، كنتيجة حتمية للنظام الأسرى الذى لا تتسم فيه العلاقات الإنسانية بالتكافؤ ، بل تتسم بكونها علاقات هرمية تعد امتدادا لطبيعة العلاقات (الهرمية) الكائنة فى المجتمع ككل ، ذلك أن طبيعة هذا المجتمع تنطوى على " نظاما فى الحكم يعكس ويثبت سلطة الملك العليا بواسطة سلطة " الأب " فى البيت " (٢٢) .

إن دور " الأب " لدى كاتبات " الاتجاه الأول " - هنا - لا يبدو مهما من حيث الظاهر ، حيث لا نجده فى معظم تلك القصص " شخصية رئيسية لكنه - فى حقيقة الأمر - يشكل أحد أعمدة وعى البطلة بالواقع ذلك أنه : يعد (رمزيا) الممثل للواقع ، وللعالم الخارجى " (٢٣) كما أن الاثار النفسية (السلبية) التى يؤسسها فى علاقاته (هنا مع الابنة / الابن) من شأنها أن تترك تأثيرا على الأحداث ككل ، وذلك من خلال تأثيره على شخصية الابنة / البطلة .

****

ولدى كاتبات " **الاتجاه الثاني** " (*) تتراوح العلاقة بالأب ما بين مشاعر الكراهية أو التعلق الشديد (المرضى) أو اتخاذ " الأب " نموذجا ومثلا أعلى ، كموضوع للتعيين الذاتى (**) .

ويقل فى قصص كاتبات " **الاتجاه الثانى** " - أن نجد تعلقا سويا " بالأب " (يعكس حالة من الصحة النفسية تعبر عن توازن فى العلاقة) كما فى قصة " حنان قليل " : لنوال السعداوى " " وعرفت لما تركته " لإقبال بركة " ، حيث نجد الابنة تلتمس من ذكريات أبيها " بعض الطمأنينة والأمان " لأنها بواسطته كانت ترى العالم - تزكره وهو يمسك بيدها فى السوق ويضرب بعصاه الأرض فى قوة وبأس " (٢٤) كما يفتح لها بابا للحوار مع خطيبها ، لتعلن فى نهاية اللقاءات عن رفضها لكونه ريفيا ، متعصبا ، لم يكمل تعليمه ، ويرفض أن تكمل هى تعليمها (عرفت لما تركته) .

وقد يكشف تعلق الأبنة الشديد " بالأب " عن حالة من حالات التعلق النرجسى (***) كما فى " الأوزة السوداء : " لهدى جاد " ، حيث تتعلق الأبنه بأبيها تعلقا شهويا من شأنه أن يحول بينها والقدرة على ممارسة الحياة والوصول إلى التكامل النفسى ، كما يورثها النفور من الجنس الآخر فهى تتخلى فى يسر عمن يتقدم لخطبتها لا لشىء سوى لأنشغالها بحب أبيها الذى لا يغيب عن " محياها إلا لحظات قصار مثلها الأعلى كم حسدت أمها وتحسدها لأنها (الوحيدة) التى ستبقى بجواره " (٢٥) .

وتبدو لنا (هنا) عوارض عقدة " الكترا " (Electra) فى حسد الأم ، وفى تلك الحالات الشعورية التى تحسها الابنة ، فيدركها " الأب " ويقف منها موقفا إيجابيا

(*) صورة الأب لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " توجد فى كتابات : فوزية مهران ، هدى جاد ، نوال السعداوى ، زينب رشدى ، سكينة فؤاد ، منى رجب ، عائشة أبو النور .

(**) عملية نفسية يتمثل الشخص من خلالها خاصية أو صفات " الآخر " ويتحول كليا أو جزئيا على غرارة ، أو بمعنى آخر يصبح الشخص هو " الآخر " ، أو أن يكتسب هويته ، متخذا إياه قدوه ، ومثلا أعلى .

(***) النرجسية بصفة عامة هى استمرار مرحلة باكرة من مراحل النمو الجنسى تبقى فيها الذات موضوع العشق وذلك نسبة إلى أسطورة " نارسيس " اليونانية : " ذلك الإنسان الجميل الذى أعجب بصورته على صفحة الماء ومازال متكبا عليها يتأملها حتى أودى به إلى الغرق " .

حيث نجده يقترب منها لينصحها : " أفيقى وأسرعى بمصالحة هشام وأخرجى معه للنزهة كل يوم اتسمعينى كل يوم ، لتتحرى تماما من الارتباط بى بأبيك " (٢٥) .

وفى قصتى : " ومات الحب لنوال السعداوى " ، " وموت الشيخ عبد الله : لزينب رشدى " لا يختلف تعلق الابنة بوالدها عن تعلقهما فى الأوزه السوداء ، فكلتاهما تعلقا أوديبا " (oedipus) بالأب لكن يزيد عن كونه ليس تعلقا شهويا فحسب من شأنه أن يفقد الابنة الروابط الأولية مع عالمها فتفقد معها الحب والانتماء كما تعجز عن إقامة علاقة عاطفية مع رجل فى مثل سنها ؟ وإنما يصبح هذا التعلق النرجسى كموضوع " للتعيين الذاتى " باتخاذه نموذجا ، كقدوه ، ومثل أعلى ، مما يكون له أكبر الأثر فى تشويه أنوثة الابنة ، لما يمليه عليها من أهمية قمع كل ما هو أنثوى لديها – بطريقة غير واعية – من عواطف ، وانفعالات ، وغرائز تجاه الرجل بصفة عامة فالفتاه فى " ومات الحب " تتخذ من شخص أبيها موضوعا للتعيين الذاتى فنجدها تعترف حينما قبلها رجل دعاها إلى منزله فوافقت : " لم أحس قبلته " فلم تهتز ، خلية واحدة فى جسمى وشعرت بالصقيع يحوطنى من داخلى وخارجى ورأيته يبتعد عنى ثم يقول : أنت لا تحبينى " وسكت " (٢٦) وفى موت " الشيخ عبد الله " نجدها بموت أبيها تشرد (عن الواقع ، ورغم أنها فى " رحيل جدتها وأمها لم تنزعج ، أما موت الشيخ عبد الله " كان بمثابة الصاعقة أطاح بكل ما فيها أعتقدوا أنها أنجذبت أو مستها الجان ولكن الحقيقة أن " وهيبه بدأت رحلتها مع الموت منذ وفاة أبيها " (٢٧) ويترتب على هذا اغتصاب " حسنين " لها لأنها أصبحت شبه غائبة تراه ولا تراه يلمسها ولا تشعر به ولا تفهم ما يعنى بلمسه لذا فانه سرعان ما فكر فى اغتصابها ، ربما تعود ثانيا إلى الوعى ؟ .

ورغم أن صورة هذا " الأب " تنساب إلينا – من خلال منظور الابنة إلا أنها لا تغفل ذكر الجوانب المختلفة الكائنة فى شخصه ، فهو – على سبيل المثال السيد فى داره ، الأمر الناهى ، طلباته تبدأ مع صلاة الفجر ، والتى يتحول الدار إلى خلية نحل ، روحه تملأ المكان رهبة فى حياته و لكنها حين يموت تسكن فينتشر الوجوم فى

المكان فيستيقظ الدجاج والبط والأوز والديوك ليتجولوا فى حرية لم تتح لهم من قبل هكذا يستمر وصف أثر " الأب " على المكان والأحياء دون أن نلمح صفات لملامح هذا الشيخ من الخارج أو الداخل .

****

هكذا يتجلى حضور " الأب " فى غيابه وتتعدد أسباب هذا الغياب ، بالموت تارة ، وبالسفر تارة أخرى ، وهذا من شأنه أن يؤثر سلبا على تمدد العلاقة (ماديا) (*) بالأبناء بل يترك (لهم) بذرة ضياع ، تبقى لتلازمهم .

فغياب " الأب " بالسفر فى أحزان طائر جريح " لاقبال بركة " يغرب الأبنه ويعزلها عن العالم فترى ذاتها فى طائر مكسور الجناح تستشعر ضعفها فيه ، فتأخذه لتنعزل به عن العالم : " من خلف زجاج النافذة بدت لى الدنيا ستارا رماديا كثيفا ينسدل ليعزلنى وطائرى عن العالم كله " (٢٨) ولا يبدو للأب ملامح ذاتية – بعينها – تصفها الابنة سوى أنه " قبطان يقضى معظم وقته فى البحر – وعندما يعود ينشغل بأصدقائه وسهراته " (٢٩) وغياب ملامح هذا الأب (من الخارج والداخل) تعنى أيضا غربة هذا الأب ، ودلالة هذه الغربة هى ترحاله الدائم (فى البحر والبر) عن الأسرة .

وفى قصتى " ليست عذراء " ، وكانت هى الأضعف : لنوال السعداوى " يختفى الأب من مسرح الأحداث بل ومن السياق العام للقصة بالموت وتكون دلآلة هذا الموت هى هزيمة لصورة " الأب " – بسقوطها من الواقع – فى مقابل اغتصاب دور الأم – له – حيث تتضخم مكانتها على حساب دورى " الأب " والابن معا فهى " قوية كالثور تحمل على رأسها حمولة أكثر مما تحملها الحمارة تعجن وتكنس وتصبح وتغرق وتحمل وتلد ولا شىء فيها يكل أو يمل رغم أنها أمه التى صنعته من لحمها وشرب من دمها لكنها احتجزت لنفسها القوة ولم تورثه غير القبح والضعف " (٣٠) .

(*) بمعنى نحسار التواصل مع " الأب " فى الواقع .

وفى قصتى : " الجريمة العظمى " وموت معالى الوزير سابقا : لنوال السعداوى لا تكون دلالة موت " الأب " هى الرفض لدوره التقليدى فحسب ، بل هى الكراهية : وجه أبى بفكيه الكبيرين العريضين كوجه الظبى الوحشى . كنت أدرك رغم أننى طفل ؟أنه لا يحبنى ، ولا يحب أمى ، وأنما يحب فقط أن يأكل وأن يشبع " (٣١) فالأب هنا ليس أبا ، لكنه رمز مجسد للسلطة التى تهدد ذاتية الابن ، وتحاول اللحاق به ، والقضاء عليه ، فالأب فى " موت معالى الوزير سابقا " هو الوزير ، أى أحد رجال السلطة ، ودوره فى منزله لا يختلف كثيرا عن دوره فى الوزارة يقول : " تعودت أن أكتم كراهيتى أمام رؤسائى ولا أنفس عنها إلا فى مكتبى مع المرؤسين أو فى بيتى مع زوجتى ، كما كنت أرى أبى يفعل مع أمى " (٣٢) .

وعلاقة الأب بابنه فى هذا الإطار تظل نائية ، تحمل بين طياتها معانى الغربة : " كان لابد من هذه المسافة دائما ، ولم أستطع بحال من الأحوال الاقتراب من أبى . " (٣٣) .

والكاتبة هنا فى رصدها لصورة " الأب " تعمد إلى زج أفكارها على لسان الأب فى : موت معالى الوزير " وعلى لسان الابن فى " الجريمة العظمى " ونفاجأ بسيل من الاعترافات التى تتسم – فى النهاية بروح المبالغة ، التى لا تستهجن الرجل فى المجتمع فحسب ، بل تستهجن مجتمع الرجال ككل ، وذلك من خلال ألفاظ ، تشبيهات (*) من شأنها أن تعكس مدى افتقار النص / الصورة إلى عنصر التخييل ، لتتكون لنا فى النهاية شخصية مفتقرة إلى حرية الحركة ، التى تمنح الشخصية القصصية صدقها وفاعليتها .

(*) الكاتبة تتدخل بشكل سافر أيضا ، فتعرب عن رأيها العلمى بين ثنايا السرد (بين قوسين) مثل تعريفها للنسيان مثلا تقول (النسيان يجعل الشىء الذى حدث كالذى لم يحدث) ص ٢٩ (موت معالى الوزير) من أمثلة التشبيهات الفجة على لسان الوزير الأب لموظفة فى مكتبة : " كيف تجرؤين ؟ فأنت فى النهاية امرأة مكانها فى الفراش تحت الرجل ؟

والرجل يعترف عن نفسه ليقول : " نحن الرجال نعجب بالقتلة اعجابا شديدا ، والرجل منا لا يمكن أن يعجب برجل آخر دون أن يكرهه والمرأة مهما ارتفع شأنها تظل لى ميزه عليها وهى ذكورتى " (موت معالى الوزير سابقا) ص ٦٧ ، ٦٨٠ .

هكذا تراوحت علاقة كاتبات " الاتجاه الثانى " مع الأب الغائب ، ما بين التعلق الشديد المرضى والكراهية الا أن هذه العلاقة نجدها فى حضوره (المادى) فى واقعهم تتسم بالرفض الدائم ، وإعلان الاستنكار بالتمرد والخروج عليه .

فلما كانت صورة هذا " الأب " – فى نظر الابنة رمز من رموز " الازدواج " ، لأنه كما قالت : " عاش حياتين حياة الأب المتزمت وحياة الرجل الذى عرف كل شىء وفعل كل شىء " (٢٤) ، أيضا إطار العلاقة معه كانت تتسم بالخوف قبل الحب – من قبل الابنة : كنت أظن معنى الأحترام هو الخوف المهم أن أتحفظ فى تحركاتى وفى سكناتى حتى فى أوقات نومى " (٢٥) (وفى النهاية فهو يقف حائلا بينها ومن تحب (المريضة : لاقبال بركة) ، لذا كان رد الفعل تجاه هذا الأب يتسم بالاستنكار والعصيان ، بل باتخاذ الطريق المضاد لرغبة هذا الأب فالابنة فى المريضة تهرب للزواج بمن تحب ، وفى " البت وجيدة : لفوزية مهران " تهرب من الزوج الذى أجبرها " الأب " على الزواج منه ، وتهرب من " الأب " أيضا إلى شوارع القاهرة الواسعة ، وفى قصة " المسافة : لفوزية مهران " تعرب عن تمردها بالذهاب إلى شقة " عازب " على غير علم الأب .

فقد أدركت الابنة أخيرا ، أن أباها يشدها إلى الخلف : " ثار أبى وصفعنى على خدى ، قال أنه سئم حريتى وهواياتى وانشطتى المتعددة شعرت بالظلم والعدوان على استقلالى وإنسانيتى " (٢٦) وفى " ٩ شارع النيل " : لسكينة فؤاد " يتيقن الأبن من كون الأب كان سببا فى سجنه وضياع مستقبله ، بل ويواجهه بذلك مقسما : أقسمت له أن كل ما حدث كان لأننى سمعت الكلام ، ولأن الباب كان مغلقا " (٢٧) فمنذ طفولته الزمته عصا " الأب " أن يرضى بالقليل ، وأن يكون فى حاله ، ولا علاقة له بالسياسة ، وقد فعل ، وأغمض عينيه عن كل ما حوله حتى فوجىء بالبوليس – يقتحم حجرة سكنه ، متهما إياه بالاتجار فى السموم البيضاء ، وحينها لم يستطع الدفاع عن نفسه .

وترسم قصة " لكنهم لم يغتصبوا روحى " : لعائشة أبو النور " مشهدا سرياليا لحالة اغتصاب (فتاة) من ثلاثة رجال مقنعين ، ينجحوا بأن يلتفوا " حول الجسد العارى (وقد) أخذوا يلطخونه الواحد بعد الآخر بطبقات من الطينة اللزجة السوداء

وهم يطلقون ضحكات متوحشة سادية " (٣٨) لكن هذه الفتاة تصدم حينما تكتشف الحقيقة " لم يكن المغتصب وحشا خسيسا ولا مستعمرا غريبا لم يكن المغتصب يا لفجيعتى سوى أبى وابنى وأخى " (٣٨) وكأن الصورة التى ترسمها الكاتبة هنا تعنى بأن الأب والأخ والأبن هم المغتصبون الحقيقيون للمرأة بسجنهم جسدها .

وإذا كانت " عائشة أبو النور " – هنا تلقى بمسئولية اغتصاب جسد الفتاة على كاهل الأب والأخ والأبن ، فإن " سكينة فؤاد " فى " موت فتاة شاذه " تلقى على كاهل هذا الأب مسئولية اغتصاب أنوثة ابنته وتشويه الأنوثة هذا يرجع إلى حرص " الأب " على قمع كل ما هو أنثوى لديها من عواطف وغرائز ، بل أن شخصيته الحادة تعزلها ، وإهماله (لها) يشعرها بالحاجة إلى الحب : " أبويا يأتى بالعيال ولا يصبر على نضجهم بركب الحصان ويفرض قوانينه بصوت حاد " (٣٩) ، لكن الحبيب يغيب من الواقع ، فتصبح دنياها خالية من الآدميين ، ولا يبقى لها فى الوجود سوى صديقتها تقول لها – : " العزلة كاملة الصمت صوت هنا قد يتيح سكون العالم أن يكون لى صوت ولكن لا ضياع بعد اليوم سنجدف فوق الموجه ونجرى مع التيار " (٤٠) .

وفى " الموت بلا ميلاد " : لسكينة فؤاد " يستشرى أهمال الأب إلى الحد الذى يتسنى فيه تدوين شهادة ميلاد للابنة ، فتكبر الأبنة وأسمها صباح " : أسم أختها التى ماتت ولم يعين لها شهادة وفاة ، وإذا كانت الأبنة هنا لا تجد لها اسما ، فإنها أيضا لاتجد لها مكانا ، فالابوين قد تزوجا ، لذا يرسلها الأب وهى ما زالت طفلة لتعمل خادمة ، ويقوم هو بقبض راتبها كل شهر ، لكن سيدتها تتهمها بالسرقة ، حينئذ تجد الفرصة للخروج ، تقول لنفسها : " أنا مت ولم أولد سأنزل وأتوه فى قلب المدينة قد أولد ولكن لا يمكن أن أموت فالموت لا يحدث إلا مرة واحدة " (٤١) .

وفى قصة " الصورة " : لنوال السعداوى " تتمزق صورة الأب بأظافر الأبنة ، كدلالة رمزية توشى بتكشف حقيقة الأب أمام عينى الأبنة ؟ فبينما تجد " نرجس " – قبل اكتشافها – تجد " نفسها راكعة أمام الصورة كأنما تصلى ليست تلك الصلاة العادية التى تؤديها بسرعة لإله لم تراه أبدا ، ولكنها عبادة حقيقية وإله حقيقى تراه

بعينيها " [٤٢] نجدها بعد أن رأته في المطبخ نائما بجوار " نبوية الشغالة " وقد أختفى الرأسان تماما تحت رف الحلل ولم تعد ترى إلا أربعة أقدام بأصبعها العشرين تنتفض في ارتعاشة سريعة وقد تشابكت في شكل عجيب كأنما هي حيوان مائي " [٤٣] وحينئذ لم تعرف " نرجس " كيف عادت إلى حجرتها بل اقتربت من الصورة وامتدت يداها بغير وعي ، وبأظافرها الطويلة الحادة تنتزع ورق الصورة " الذي تبلل بلعابها وتساقط من بين أصابعها إلى الأرض فتافيت صغيرة " [٤٤] .

إن تمزيق صورة " الأب " رمز دال إلى تحطيم شخصيته وسقوطها داخل كيان الطفلة / ابنتة ، وفي هذا السقوط تجد الأبنة انطلاقتها في علاقتها مع جسدها ، فقد كانت في محاولتها الدائبة لاكتشاف أنوثتها أمام المرآة تبوء بالفشل لتقابل عينيها بعيني أبيها بصورته المواجهة دائما للمرآة ، لكنها بعد الاكتشاف نجدها وقد " امتدت يدها بغير وعي تكشف ظهرها عن أخره وهي ترمق وجه أبيها بطرف عينيها دون أن تطرق " [٤٤] .

هكذا تتمظهر ماهية صورة " الأب " من منظور الأبنة / الكاتبة لدى كاتبات " الاتجاه الثاني " من خلال التعارض بين ثنائية الحضور / الغياب حيث تبدو الرفض والاستنكار (له) في حضوره ، بينما تتمرد مشاعر الحنين إليه في غيابه لتمتد من الارتباط الشديد / المرضي (له) حتى تصل إلى مشاعر البغض والكراهية ومن خلال جدلية هذه العلاقة تتمظهر ومضات وجوانب من صورة الأب لدى بعض الكاتبات ، بينما تغيب وتتشوه لدى كاتبات أخريات .

****

ولدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** "(*) تتعادل الرؤية إلى الأب " حيث لا نرى صورته من أحد الجوانب فحسب ، بل نراها من كلا الجانبين ، فليس هو المتسلط

(*) صورة الأب لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " : تتواجد في قصصي : " سناء البيسي " ، وزينب صادق ، وفيه خيري ، اعتدال عثمان ، سكينة فؤاد ، " سلوى بكر " .

القاسى فحسب ، بل هو أيضا المنقذ والملاذ ، والعلاقة به تتراوح - أيضا - بين الخوف الممتزج بالرضوخ ، حتى التعلق الشديد به (لكونه يعد رمزا من رموز الخلاص) ؟ ويمكننا قياس مدى حميمة تلك العلاقة بواسطة مؤشر الحضور / الغياب " (الغنى والموضوعى) للأب من عالم الابنة / الكاتبة (كما سبق فى الاتجاهين السابقين) .

فغياب " الأب " ماديا ومعنويا من حياة الأبناء كما فى " الزمن الجميل : " لسلوى بكر " يكون سببا خفيا تختبىء وراءه مشاعر الخيبة وضياع الهدف : " أقاوم النوم وأقاوم الصحو أيضا ، لا أريد أن أستمر أشعر بأن الدنيا بلا طعم " (٤٥) ورغم أن الأبنة هنا تستبدل سليم بأبيها ، فمنذ طفولتها تهيم به ، وقد كان يكبرها بكثير إلا أن سليم - هو الآخر - قد تغير : " الآن صار وجها بجلد متراخ على العظم ، وشيبا يتلألاء بأضواء الفضة " (٤٦) .

وكأن لا شيء - هناك - يعوض عن فقدان " الأب " فموت الأب فى قصص : بسمة الموت ، " بساط الريح " ، احدى وثلاثون شجرة : لسلوى بكر - يضيف إلى جانب مرارة الوحدة ، مرارة العوز والاغتراب . فالابنة فى " بسمة الموت " لا تجد سندا تحتمى فيه سوى حبها " لسامية صديقتها " ، فى احدى وثلاثون شجرة " لا تجد الفرار سوى فى قطع لسانها بيدها ، كرغبة علنية / ضمنية تعرب بها عن مقاطعتها للعالم .

فغياب الأب - هنا - يترادف مع غياب الحلم ، الحب ، الحماية من الواقع ، وحين تغيب القدرة الفردية على المجابهة ، يجد الانسان نفسه أسير وضعية تبعية من خلال الاتكال المتزايد على القوى الخارجية التى تعوض له واقعيا أو خياليا ، بعض ضعفه ، وهذه القوى تأخذ من الناحية النفسية باستمرار صورة ودلالة الأب الرحوم الحامى الذى يتمتع بالقوة والجبروت والقدرة على كل شيء " (٤٧) أو صورة البطل أو الولى الملاذ .

فرئيس الجمهورية فى قصتى : " زينات فى جنازة الرئيس " : " لسلوى بكر " ، وهذه الزيادة " لوفيه خيرى " " هو الأب " الحامى والمدافع ، الملاذ والمنقذ ، والعلاقة به -

والتى تحسها المرأة هنا - " علاقة خاصة جدا ، ومع أنهما لم يلتقيا خلالها أبدا وجها لوجه - فإنه ورغم كل شيء يصعب القول أنها علاقة من طرف واحد " (٤٨) ذلك أنه بعد رده عليها وبعد حكاية الثلاثة جنيهات ، كانت تشعر أنه سندها الحقيقى فى الدنيا ، وداخلها إحساس بأن صورة تؤنس وحدتها ، وتزيل الوحشه عن نفسها عندما تكون وحيدة بالعش " (٤٩) .

وفى قصة " هذه الزيارة " يقوم " جسر من الحب والثقة والتفاهم يربط بينهما وبين السلطة " (٥٠) فى صورة هذا الأب (رئيس الجمهورية) الذى قابلته شخصيا واشتكت له ضياع السبع قراريط : " وعدنى بكل خير يبحث الأمر بنفسه - إلهى يحميه لشبابه ويديله الصحة " (٥١) وتمضى الأيام ولا يتغير الحال فقط يفتر اهتمامنا تدريجيا ، بل ترد على كل من يسألها فى أمر السبع قراريط : " مش لما الريس يحل المشاكل الاقتصادية دى الأول يبقى يحل لى مشكلتى أنا مش قلقانه ولا خايفة أنا عارفه أنه حيرجع إلى حقى " (٥٢) .

هكذا لا تفتر علاقة المرأة مع السيد الرئيس ، لأنها ليست علاقة مع إنسان فعلى له قدراته ، وطاقاته ، وحدوده وعيوبه ، بل أنها نوع من التماهى الذى يسبغ على شخص الزعيم كل تصوراتها بالقوة (القدره لتجعل منه باختصار الصورة النقيض تماما لصورتها عن نفسها ، والتى تجد فى الهروب منها لأنها نموذج النقص والمهانة فى مقابل تحويلها الزعيم (المنقذ) إلى بطل أسطورى .

وفى قصص " اعتدال عثمان " (اللعبة . " وأنصهار صوت الصمت ") تستشعر الغربة والوحشة بل يحضر الخوف نتيجة الغياب الرمزى " للأب " وتصبح هذه الغربة والوحشة بمثابة البؤرة أو المركز للبحث الصوفى ، عن الملاذ الغائب ، أو المطلق المتسامى (والغائب فنيا عن النص) بل يكون فقدان هذا " الأب " - هنا على المستوى النفسى وأيضا على المستوى الدلالى هو الذى يفسر ذلك الفقدان للملاذ للمظلة الشاملة ، والعكس أيضا يكون عشق هذا الأب ، أو بديله " كما فى بحر العشق والعقيق " " بمثابة المحرك والحافز للحبكة كلها ، والدلائل على ذلك كثيرة ، أولها رحلة

البحث عنه ، والتى تتخذ شكلا دائريا يبدأ من الوقفة ثم البحث ثم الخروج ثم العودة إلى الوقفة على مستوى آخر ، وبداية البحث من جديد (*) (٥٣) .

هكذا يغيب " الأب " لكن رموزه تبقى ، تتمدد حية فى نفوس الأبناء لتعيد صياغة كيانه فى بدائل أخرى كالرئيس (كما فى زينات فى جنازة الرئيس) وكالزوج (كما فى بحر العشق والعقيق) وكالحبيب (كما فى الزمن الجميل) ودلالة هذا الحضور المعنوى للأب ، ورغم غيابه المادى ، هى الحاجة والعوز لمعانى الحماية والحب والامتداد .

ويبقى الغياب الفنى " للأب " فى قصص هؤلاء الكاتبات – حيث تلمح سمات شخصية فى الغالب من الخارج أو الداخل ، من خلال منظور الآخرين الأبنة / الابن – يشير إلى غربة هؤلاء عن عالم هذا الأب والعكس وفى الوقت نفسه يكشف غيابه عن مدى الحاجة الحقيقية إلى معانى الرعاية والحماية ، والامتداد وكأن الافتقاد هنا لا يكون إلى شخص الأب – الذى مضى – ولكن إلى روح الأبوه بكل ما تحتويه من معانى إيجابية تجاه الأبناء .

وفى مقابل الغياب ، نجد الحضور (المادى) لا يعنى امتدادا فى العلاقة ، أو اكتمالا فى الجوانب المختلفة للشخصية؟ ففى المرات القليلة التى يتواجد فيها " الأب " فى حياة الأبناء – نجد العلاقة تتأرجح سلبا وإيجابا لتعكس أكثر من وجه للأب ؟ .

ففى قصتى " نونة الشعنونة " لسلوى بكر " وفى مهب الريح " : " لسناء البيسى " يأتى الأب من القرية ليأخذ ابنته التى تركها من قبل : لتعمل خادمة فى المدينة ، : " أعلن أنه قرأ فاتحتى منذ عامين والفرح بعد جمعتين لطمته على الجبين قطعت حبال الرفض : " غطى رأسك فوتى قدامى " (٥٤) لكن " نونة الشعنونة " كانت قد أخذتها المدينة (كرمز حضارى) لذا تعرب عن رفضها للعودة إلى القرية بالهرب منهم جميعا ؟

(*) انظر نصوص : " الوقفة ، البحث ، الخروج ، " بمجموعة يونس البحر ، لاعتدال عثمان .

إن كل ما تذكره بطلة قصة " العاشقة " لسلوى بكر " لأبيها هو أنه " زوجها لأول طارق طلب يدها وكان الأب ينشد ابعاد العبء عنه وراحة البال لنفسه ، ولابنته " (٥٥) وفى قصة " الحصان الجامح " : لزينب صادق " ، توافق الابنة على هذا الطارق حيث يمثل لها " حريتها من نفوذ الوالدين ، وارتداء ما يعجبها من ثياب (٥٦) .

هكذا قد يبدو حضور " الأب " بمثابة القيد والحجاب الذى يعوق بين الأبنة وانطلاقها ، لكنه فى أحايين أخرى قد يتحول إلى مصدر حماية ، وركن أمان ، تحتمى الابنة فى حبة من غربتها ، وضياعها بين الناس ، فرغم ان زوجها طلقها كما فى قصة الحدث : " لزينب صادق " بعد مشاهدته إياها مع آخر ، فإنها سرعان ما تجد أبيها : يطمئنها ألا تخاف مادام هو موجودا ، وكان على حق ، فقد تقدم عدد كبير للزواج من المطلقة المثيرة الصغيرة صاحبة أشهر فضيحة . ابنة رجل الأعمال الثرى " (٥٧) وفى قصة ضاع منها فى الزحام " يقف الأب بجوار ابنته المأزومة إزاء ترك خطابها الثلاثة لها مهددها حتى خرجت من محنتها .

وفى قصة " أصل العطف " : لسناء البيسى ، يتجلى حضور الأب (فنيا) حيث نجده – فى موقف نادر – يتحدث بنفسه فى القصة عن معاناته إزاء هجر الزوجة وجفوة الابن ، : " أتمنى أشتاق أهفو . أرجوه فى أعماقى المتوثبة أن يحتضنى بقوة تزلزلنى ، وتوقظ مواتى أبكى على صورة ، ويمسح لى دموع نشيج زفرات طفولة شيخوختى ملىء بالجوع حتى الحافة لا لن تجدى زاد الرحلة فلم تعد إلا بقايا " (٥٨) .

هكذا يبدو للأب وجها خفيا ؟ فهو " الآخر – نجده ـ مغتربا ، يحن من أعماقه إلى كلمات الحب التى قلما تتردد على شفتى ابنائه وكأن هناك ثمة سياج – يظل – يحول دون تواصل الطرفين ؟ ولا يتمثل هذا السياج (فحسب) فى هيبة الأب التقليدية ، لكنها أيضا فى نوع التربية التى لا تقوم على تثبيت معانى الدفء الحميمة .

****

" هوامش صورة الأب "

(١) انظر د. مها أحمد أبو النصر الكردى : تطور مفهوم الرمزية فى التحليل النفسى ، ص ٢٣٣ – ٢٤٧ .
(٢) مصطفى حجازى : سيكولوجية الانسان المقهور ، ص ١٢٢ .
(٣) هشام شرابى : البنية البطركية ، ص ٨٣ .
(٤) انظر سامية كمال علام : لماذا لم تبدع المرأة فلسفيا ، المؤتمر الدولة الثانى الفكر العربى المعاصر والمرأة " ١٩٨٨ .
(٥) انظر على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٥٤٢ .
(٦) احسان كمال : سجن أملكه ، لمجموعة سجن أملكه ، ص ٩ ، ص ١٠ .
(٧) جاذبية صدقى : حلو يابلدى ، مجموعة ليلة بيضا ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٧ .
(٨) أليفة رفعت : فى موسم الياسمين ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٦٨، ١٦٩.
(٩) نفسه : ص ١٥٦ – ١٥٧ .
(١٠) صوفى عبد اللّه : الجيل الثالث ، مجموعة ألف مبروك ، ص ٩٢ .
(١١) صوفى عبد اللّه : الصفقة ، مجموعة ليال لها ثمن ، ص ١١١ .
(١٢) جاذبية صدقى : الضجة الكبرى ، مجموعة الليل الطويل ، ص ١٨ .
(١٣) ابنة الشاطىء : الوالدة ، مجموعة سر الشاطىء ، ص ٢٠ .
(١٤) ابنة الشاطىء : سر الشاطىء ، مجموعة سر الشاطىء ، ص ١٤ .
(١٥) ابنة الشاطىء : قلبان فى ذبول " مجلة الأسبوع ، عدد ٢٢ ، سنة ١٩٣٤ ، ص ٢٠ ، ٢٢ .
(١٦) جاذبية صدقى : عندما تحلو الدنيا ، مجموعة " الليل الطويل " ، ص ٧٥ .
(١٧) صوفى عبد اللّه : وانحسر الموج ، مجموعة نصف أمراة ، ص ٥٢ – ٥٤ .
(١٨) صوفى عبد اللّه : " السياج " ، مجموعة أربعة رجال وفتاة ، ص ١٥٩ .
(١٩) أليفة رفعت : " هذه ليلتى " ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٠ .
(٢٠) أليفة رفعت : " هذه ليلتى " ، مجموعة من يكون الرجل ، ص ١٠ .
(٢١) نفسه : ص ١٨ .
(٢٢) Roudall , Vicky : Women & Politics (Lonon : The Macmillan Press , 1982) p.15 .
(٢٣) د. كاميليا إبراهيم عبد الفتاح : " سيكولوجية المرأة العاملة " ، ص ٢٩ .
(٢٤) نوال السعداوى : حنان قليل ، مجموعة حنان قليل ، ص ٧ .
(٢٥) هدى جاد : الأوزه السوداء : مجموعة سكر نبات ، ص ٢١ .
(٢٦) نوال السعداوى : ومات الحب ، مجموعة حنان قليل ، ص ٨٦ .

(٢٧) زينب رشدى : موت الشيخ عبد الله ، مجموعة أرفض أن أكون رجلا ، ص ٦٨ - ٦٤ .

(٢٨) اقبال بركة : أحزان طائر جريح ، مجموعة كلما عاد الربيع ، ص ٧ .

(٢٩) انظر نفسه : ص ٨ .

(٣٠) نوال السعداوى : كانت هى الأضعف ، مجموعة كانت هى الأضعف ، ص ٧ .

(٣١) نوال السعداوى : الجريمة العظمى ، مجموعة موت معالى الوزير ، ص ٤١ - ٤٣ .

(٣٢) نوال السعداوى :موت معالى الوزير سابقا ، مجموعة موت معالى الوزير ، ص ٧ .

(٣٣) نوال السعداوى : الجريمة العظمى ، ص ٤٣ .

(٣٤) فوزية مهران : المسافة ، مجموعة منزل الطالبات ، ص ٥٩ .

(٣٥) هدى جاد : دومات ذكرياتى ، مجموعة سكر نبات ، ص ١٣٩ .

(٣٦) عائشة أبو النور : اغتراب ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٩٣ .

(٣٧) سكينة فؤاد : ٩ شارع النيل ، مجموعة ٩ شارع النيل ، ص ٢٣ .

(٣٨) عائشة أبو النور : لكنهم لم يغتصبوا روحى ، مجموعة " بما تفهم يوما ، ص ٨٩ - ٩٠ .

(٣٩) سكينة فؤاد : موت فتاه شاذة ، مجموعة : ملف قضية حب ، ص ٢٨ ، ٢٩ .

(٤٠) نفسه : ص ٢٧ .

(٤١) سكينة فؤاد : الموت بلا ميلاد : مجموعة ملف قضية حب ، ص ١٤١ .

(٤٢) نوال السعداوى : الصورة ، مجموعة كانت هى الأضعف ، ص ٥١ .

(٤٣) نفسه : ص ٥٣ .

(٤٤) نفسه : ص ٥٤ .

(٤٥) سلوى بكر : الزمن الجميل ، مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ، ص ١٥ .

(٤٦) نفسه : ص ٢٢ .

(٤٧) د. مصطفى حجازى : سيكولوجية الانسان المقهور ، ص ١٢٢ .

(٤٨) سلوى بكر : زينات فى جنازة الرئيس ، مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ، ص ٥٧ .

(٤٩) نفسه : ص ٨١ .

(٥٠) وفيه خيرى : هذه الزيارة ، مجموعة أكثر من شىء ، ص ٢٦٩ .

(٥١) نفسه : ص ٢٦٥ .

(٥٢) نفسه : ص ٢٦٩ .

(٥٣) ادوارد الخراط : يونس البحر .

(٥٤) سناء البيسى : فى مهب الريح - مجموعة هى وهو ، ص ١٥٥ .

(٥٥) سلوى بكر : العاشقة ، مجموعة زينات فى جنازة الرئيس ، ٥٨ .

(٥٦) زينب صادق : الحصان الجامح ، مجموعة أنت شمس حياتى .

(٥٧) زينب صادق : الحدث ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص ٥٢ .

(٥٨) سناء البيسى : أصل العطف ، مجموعة هى وهو ، ص ٥٥ - ٥٧ .

(٢)

"صورة الزوج"

تعتبر صورة " الزوج " من أكثر الأنماط الموجودة فى قصص الكاتبات ، وهذا فى حد ذاته يؤكد أهمية هذا الدور بالنسبة للمرأة/ الكاتبة ، حيث نجده يشغل محوراً رئيسيًا فى حياتها، يقيس مدى حريتها ، ومدى نضجها.

وتتأثر العلاقة مع " الزوج " بعلاقات الفتاة/البطلة مع أسرتها الأولى خاصة "الأب" * ذلك أن "الأب " يعد بمثابة الموصل الرئيسى لمفاهيم الحضارة فيما يتعلق بالذكورة والأنوثة " (١) كما أنه "مثل للواقع، وللعالم الخارجى " (٢) ، كصورة مصغرة للمجتمع الضاغط ومن ثم فهو المعلم الأول للأبنة ، بل الإطار المرجعى للذات يترتب على نوعية العلاقة معه نوعية العلاقة بالذات ، ولما كانت صورة "الآخر " . دائمًا. امتداد الصورة " الأنا " لذا أصبحت نوعية العلاقة بالآخر (الزوج مثلاً) متأثرة بنوعية العلاقة "بالأنا" المتأثرة – فى علاقتها– " بالأب ".

" ويذهب بعض الباحثين إلى أن أثر " الأب " يظهر أكثر وضوحًا على الإناث منه على الذكور وأن ذلك التأثير يصاحب الفتاة فى مختلف مراحل حياتها إلى الحد الذى يؤثر على تكيفها العاطفى والشخصى فيما بعد ، فقد تبين "لوينش " ** "Lwinch" أن الفتيات اللائى استطعن تكوين علاقة عاطفية بأحد الأشخاص كن من المرتبطات بوالدهن بعلاقة قوية، بينما لم تظهر الفتيات اللائى كان ارتباطهن ضعيفا بوالدهن أى اهتمام بتكوين علاقة جادة مع الجنس الآخر " (٣) كما وجد أيضاً "أن قدرة الإناث على تكوين علاقة زوجية ناجحة تزيد إذا كن خبرن من قبل علاقة عاطفية وطيدة مع " الأب " وكان هذا الأب " يشجع نمو الدور الأنثوى لديهن " (٣).

(*) سنرى فى الصفحات القادمة – من هذا الفصل – تطبيقات تأثير صورة الأب على الزوج (وذلك من منظور الابنة الزوجة) .

(**) لونيش: عالم إجتماع انجليزى، فى بحث له عن أثر التنشئة الاجتماعية على إبداع المرأة.

ويمكننا رصد صورة الزوج عبرفترات ما قبل الزواج (الدوافع - البدايات) وفترات ما بعد الزواج (مدى التوافق أو النجاح والفشل) وذلك من خلال المواقف المتباينة - لكاتبات الاتجاهات الثلاثة - من صورة الرجل/الزوج.

وصورة " الزوج " لدى كاتبات "**الاتجاه الأول** " لا تفرض حضورها على وعى البطلة/الزوجة، وعلى لاوعيها فحسب ، بل تعكس - إلى حد بعيد المأزق الحسى ، والمعنوى الذى تعانيه الزوجة (الريفية والحضرية) فى مجتمعها، وهى ما زالت ترى الزوج فى صورة " السيد " ، والسند. والقوام . وترى الزواج فى معانى الستر والحماية.

ويختفى الدافع إلى الزواج - لدى كاتبات " الاتجاه الأول " أو، بمعنى آخر لا توجد علاقات بين الجنسين تمهد للزواج ، من شأنها أن تعكس ماهية الصورة المرجوة " للزوج ". وهذا فى حد ذاته يكشف عن خلفية ثقافية اجتماعية نفسية محافظة تقيس الرجل والمرأة بمقياس الأسرة فحسب .

فالفتاة فى قصة " بعد طول انتظار " : لنجيبه العسال تزعم لنفسها أنها تبحث عن العريس فى حين أنها تنتظره وقد ملأها الخوف : " الخوف ألا أجده ما دمت أفكر وأنقب وأبحث ، فمعنى هذا أنه لم يجيء بعد ولا بد لى أن أنتظر: [٤] وفى المرة التى تجرؤ فيها على الاقتراب ممن اختارته ، لتلقى به خارج المنزل - قبل الزواج - كما فى "قطار السعادة ": لصوفى عبد الله - تفاجأ بعد الزواج يعيرها على علاقتها به : "يضربنى ويهيننى وينعتنى بأقزع الألفاظ " [٥].

وفى قصتى " حدوته " و " بدرية وزوجها " : "لأليفة رفعت" نجد بدرية وضحت أنها مصممة على رأيها وبناء على ذلك تمنى خالها لها السعادة " [٦] لكن الزوج يفشل ، ويكمن سبب الفشل - فى نقص ذكورة " الزوج " (على المستوى الجسدى) وفى قصة "المنصورة " : لأليفة رفعت" تموت الزوجة، ويسجن الزوج ، وتلك النهايات الفاشلة من شأنها أن تعضد الموقف - غيرالواعى - للكاتبة الرافض لمنطق الزواج القائم على اختيار.

وفى قصص : "وحدى فى الزحام" لسهير القلماوى" ، و" نزل الستار : لصوفى عبد الله" ، والرجل الذى ظلمته : لسعاد حلمى ، و" بيت الطاعة : لتحية العسال" و" حواء تعود بآدم" ، "وصديقتى" ، و" الشرف" ، و"هذه ليلتى" ، و" ليل الشتاء الطويل" ، و" الحدأة" : " لألفية رفعت" يكون الدافع إلى الزواج هو الامتثال لإرادة "الأب" لابناء على إرادة الذات.

بينما تبدى الفتيات عزوفا ظاهريا على الزواج، خاصة فتيات الريف اللاتى يعانين قهراً من جانب "الأب" أو الأسرة كى يمتثلن لفكرة الزواج، لما ترتبط بهذه الفكرة – فى أذهانهن – بالقهر الجسدى الذى يمس جسد الفتاة ويرهبها ولا تختص فتاة القرية بهذا الخوف، بل أيضاً فتاة المدينة نجدها ترهب هذا اللقاء بالزوج – فى ليلة الزفاف – ففى "هذه ليلتى" لألفية رفعت" ، بل تود أن تهرب منه ، تقول : أود الهرب فلا أظن أن أحدهم يشعر أو يحفل بما أقاسيه ستتساءلون لماذا رضيت بالزواج إذن ما دمت تحملين كل هذا الرفض حسنا فالسبب ببساطة أنى مطيعة لوالدى " (٧).

إن عادة رفض البنت ظاهرياً للزواج ، أى أنها لا تظهر قبولها ورغبتها إلى حد ما ، تلك المقاومة الظاهرية نجدها فى العديد من المجتمعات القديمة والحديثة وهى ترمز إلى المعارضة ، التى ينبغى التغلب عليها ، بين مبدأين متعاكسين متضادين إنها عادة باقية من رواسب النظرة الأسطورية إلى الزواج على أنه مصدر خطر وخوف ، وعلى أنه انتقال إلى جديد من جهة أخرى ، قد تكون هذه المقاومة مرتبطة بالزواج بالخطف ، كالزواج الرومانى مثلا ، الذى كان يستلزم التظاهر أو تصنع الخطف للزوجة " (٨).

هكذا تتضمن القصص بدايات ودوفع – إلى الزواج – تكون فى معظمها مبنية على صلة القرابة – كما فى "شجر الجوافة" "لنجيبه العسال" – أو حتى مبنية على صدفة سريعة يعتقد بعدها الطرفان – فى نفسيهما – الوقوع فى الحب فى حين أن الشيء المميز لهذا النمط من الحب هو الشدة والفجائية ، التى لا تكشف جوهرها – سوى عن جوع الطرفين إلى الحب ، ويأسهما من تحقيقه.

وفى مقابل إنعدام الدافع إلى الزواج – لدى كاتبات **"الاتجاه الأول"** – لدى الفتاة نجد الكاتبات يصفن دوافع الرجل بالنيابة عنه.– ويحصرنها فى دافع الحاجة الجسدية التى تحددها البطلة / الراوية فى "هذه ليلتى" لألفية رفعت" "قائلة" : والظاهر أن فورة الشباب

عربدت فى جسد الفتى فأفاقته من وهمه ، وعرف أن الدين الحقيقى هو دين جهاد ضد مغريات الشيطان ، وليس دين حرمان ، وانطواء وانجذاب فرجع لأهله يطلب الزواج " (٩) .

وفى إطار هذا المناخ النفسى – للذات المتهيبة الرغبة والزواج – يغيب الطريق أمامها إلى الإحساس باللذة والمتعة المنشودة فى إطار الزواج ، حيث يشيع التمرد واللاامتثال للحياة الجديدة . وينعكس هذا التمرد – غير الواعى – فى صورة فتور نفسى تعانيه المرأة سرعان ما ينتقل إلى جسد الرجل فى صورة عجز ، ففى قصة "هذه ليلتى تفاجأ الزوجة ، بقيام زوجها من الفراش فجأة ليصيح فيها "فعلوها بى الكلاب امرأة عمى فعلتها بى لأنها كانت تريد أن أتزوج من أبنتها سامية " (٩).

وتشقى الزوجة إذا مالمست عجزاً – أو تقصيراً – فى جسد زوجها ، فهى فى "وانحسر الموج " : " لصوفى عبد الله تتسائل كلما ألتقى : "كيف به يقف هكذا يوم عرسه والحياة كلها بين يديه ألا تعجبه" : لماذا إذن تزوجها واتضحت لها حقيقة زوجها وعانت من غيرته العمياء ، وإحساسه بقصوره"(١٠) ، لذا يظل فى نظرها – فى قصة "الحب يحترق": لأليفة رفعت – مجرد "نصف رجل " فلو كان فاقدا لرجولته كلها لهان عليها الأمر وارتاحت هى أما أن النار تندلع والماء ينقطع فهذا هو الجحيم والعذاب " (١١)

وإذا كان العجز الجسدى – أو الفتور – عند المرأة فى مجتمعنا نتيجة " كثرة الضغوط الاجتماعية من جهة ونتيجة لكبت الأنثى لقيم بدنها من جهة أخرى " (١٢) ، فإنه أيضًا يكون نتيجة عنف الزوج معها فى "ليلة الزفاف – كما فى قصص : " ليل الشتاء الطويل "، و " الوهم " : لأليفة رفعت " ، و" ليال لها ثمن" ، وانحسر الموج" وفوق الموج : لصوفى عبد الله ، و" شفتاه ، و " السراب " : لجاذبية صدقى" ، و"سر القطة " " لملك عبدالعزيز – فالزوجة تعترف بأنها كانت ليلة عنف وألم "تبدل شعور الألم إلى ذلك الاشمئزاز الذى يصيبها من عبث الأيدى الخشنة فى ثنايا جسدها" (١٣) فقد "انفض النساء وهى عليها السمع من أول دقيقة وجدت نفسها العشبة الهزيلة فى ظل السنديانة " (١٤) " وحاولت ذات ليلة أن تتمنع حتى تزيد من اشتعال رغبته فكان أن هوى بكفه الغليظة على خدها وأمسك بها عنوة وهى تبكى ليغتال المتعة ويغتصبها لنفسه" (١٥).

هكذا تكمن فى جدلية العلاقة الجسدية - بين الزوجين - أكبر عوامل الفشل أو النجاح ، بل تعد هى المعيار الحقيقى الذى يقيس مدى استقرار العلاقة لكن أسباب هذا الفشل لا تكمن فى جهل الزوج أو قسوته فحسب - كما ترى هؤلاء الزوجات - بل أيضاً قد تفشل " لجهلها بالجنس، وبأهميتها هى ، ودورها وما تتعلمه عن جسدها وطبيعتها وفق نظرة الرجل لها" (١٦).

فالزوجة فى "شفتاه" : "لجاذبية صدقى " تقول فى اعترافها الذى تركته لزوجها بعد انتحارها : " كنت كالمأجورة أقدم لك خدى ونفسى وقتما اخترت أنت " (١٧) وفى المرة التى تجرأت فيها - فى " ليل الشتاء الطويل" : لأليفة رفعت ، لترغمه " على الاستمرار وغرست أظافرها فى ظهره تجبره أن يظل داخلها ، صرخ وهو يدفعها أمجنونة أنت يا امرأة وكما لو أنه دق وشما فى عمق إحساسها من الخزى " (١٨) " وفى أول الزواج كانت خجولة متأثرة بالتقاليد التى كانت تمنعها من البوح بما يشتعل فى نفسها من مثل هذه الرغبات " (١٨) لكن السنين قد مرت وتغيرت معها أحاسيسها تجاهه ورغم أنه " كان ينام على جانبه الأيمن وجسده متداخل فى جسدها إلا أنها شعرت أنه يسكن عالما مختلفا كل الاختلاف عن عالمها وأنها منبوذة منه " (١٨) بل أن إحساسها بحركات جسده تموت رغم الالتصاق الشديد ، فتتحول عنه مغتربة (منبوذة منه") نفسياً وجسدياً، وتكون نتيجة إهمال الزوج للعديد من هذه الجوانب الإنسانية ، أن تتجمـد مشاعـر زوجتــه تجاهه فور موته بل " كانـت متعجبة لحالة الهدوء التى هى فيها " (١٩) .

وإذا كانت الزوجة تضيق بالزوج الأنانى أو المتسلط ، فهى أيضاً تضيق بالزوج الخجول ، بل تراه " لا يصلح لدوره إطلاقا رجل محترم لامانع ولكنه ثقيل الروح ، روتينى ، يمارس الحياة الزوجية ممارسة المتحرج " (٢٠) وهى فى " نصف امرأة" لا تجد فى نفسها أى استجابة لهذا الزوج المتحفظ فى علاقته معها ، ورغم أنه كان على سمت ورزانه ويحترمها ويتعامل معها برفق إلا أنها " لم تشعر بأى تغيير فى حياتها سـوى تلك اللمسات الخفيفة التى كانت تتلقـاها فى أوقات محدودة ، ولا تجد لها أى استجابة أو معنى " (٢١).

هكذا قد تبدو الزوجة هى الأخرى مخلوقًا متناقضاً ، صعب ارضاءه – من جانب الزوج – وذلك لتناقض مطالبها فى العريس الذى تتمناه لتحقيق شرط الزواج ، أول هذه المطالب أن يكون رجلاً أى قوياً وعنيفًا يقسو عليها وهنا يبدو التناقض ، بل الأزدواج فى القيم التى تتبناها عن المجتمع ، " فالفتاة اعتادت منذ طفولتها على القساوة ، فصارت تطلبها لا شعورياً ، بل وبازدياد مطرد ، وهى ترفض الرجل الذى يطيعها رغم أنها تتسلط عليه تطلب لنفسها أن تقاد وتخضع ، فكأنها تتلذذ إذا تعاقب ، مما يجعلها تطلب ذلك ، وتقسو للتعويض عند فقده ومن المعروف أن الرجل يظهر ذلك فى علاقته الجنسية معها " (٢٢).

ربما هذا يفسر سبب سعادة الزوجة فى قصص " جاذبية صدقى " بقسوة الزوج – فى قصص : " أنت قاس " " الولد " ، " حلو يا بلدى " ، " صلاة الزين " ، " ليلة بيضا " ، ألخ – فهى تهتز من الفرحة " لأنه نهرها لأنه زجرها وينتفش (هو) لأنه يزجر النساء ويخيفهن ويجعلهن يتقهقرن أمام صيحته " (٢٣) .

وقد يستغل " الزوج " سطوته على زوجته فى البيت ليمارس مجونه مع أخريات على علم ومرأى الزوجة – كما فى " ليل الشتاء الطويل " : لأليفة رفعت – وبعد التجربة : لجميلة العلايلى " و " دقات الأجراس : لإحسان كمال * – التى تثور لرؤيتها الأخرى فى بيتها ، وتطلب الطلاق ، لكنها تفاجأ بردة : "أطلقك ليه ؟ مطروحى تسألى أمك عن أبوك اللى كان طول النهار قاعد على سجادة الصلاة " ياللا نامى وكفاية نكد " (٢٤) ، وحين تسارع إلى الأم كى تسألها تفاجأ بردها : " كل الرجالة كده " وفى قصة " بعد التجربة " تخبرها الأم فى بساطة " : أنه لا ضير من تصرفاته وعلاقاته مع نساء أخريات ما دام يكفل أسباب الرفاهية " (٢٥).

هكذا يبدو " الزوج " امتداد رمزيا للأب " ليس فى قسوته فحسب بل أيضًا فى مجونه ، ويكون هذا التطابق سببا فى تداعى غضبها المكبوت إزاء أبيها ، تجد متنفسا له فى سلوكها إزاء زوجها الذى تثور عليه فى " صديقتى " : لأليفة رفعت " لاشىء

(*) دقات الأجراس ، مجموعة " الحب أبدا لا يموت " : لإحسان كمال .

سوى لتوسمها فيه ملامح أبيها ، لذا فهى تهرب من بيته وقد أعلنت عليه احتدادها ، تواجهه ، قائلة : " ظننتك عصريا ولكن تعاملنى بمثل عقلية أبى المتحكمة [٢٦] .

فالعلاقة مع الأب – إذن – قد تحدد فيما بعد ماهية العلاقة مع " الزوج " (سلبا ، وإيجابيا) ، فالفتاة فى " دعنى أحطم أغلالى " " لسعاد حلمى :" تعترف بأنها أساءت الاختيار فى زوجها من " رأفت " الذى جعلها بمرور الوقت " كالعجينة يشكلها كما يحلو له " [٢٧] تقول " أدركت أنه شخص أنانى مسيطر وأنه استعبدنى وأذلنى باسم الحب ، اكتشفت أن مأساة حياة والدى تتكرر معى ، مع اختلاف بسيط هو أن " أمى " سيطرت فى الماضى على أبى وأذلته " [٢٧] مما كان سببًا فى أننى " تمنيت ألا أتزوج فى المستقبل رجلاً مثله ولن تكن العلة خافية عنى ، ذلك أن أبى كان ذا شخصية ضعيفة ، بعكس أمى التى كانت تتمتع بشخصية مسيطرة متعالية وقد امتدت بمرور الوقت تلك الحياة وإن كرهتها أشد الكره وعشت وكلى أمل أن التقى برجل يستطيع أن يمحو من ذهنى الصورة الهذيلة التى حفرها أبى فى مخيلتى للرجال" [٢٨].

والصورة الـرمزية " للزوج " نجدها – قد تتمثل فى " لاوعى " المرأة / الزوجة فى قصص كاتبات " الاتجاه الأول " تعيد " وقائع ولفتات صغيرة متعددة تثبت الأصل " الميثولوجى " لبعض النظريات السائدة فى المجـتمع التقـليدى العربى الحى ، وقد عرفها الساميون والقبائل البدائية ، تلك التى تشبه الرجل بالسكة ، والزارع والوتد ، والمفتاح وبما يتمدد ويدخل أو يوحى بالطول ، وبما يوسع ، ويمزق ويدق " [٢٩].

ففى قصة " عالمى المجهول " لأليفة رفعت تتزوج المرأة من " حية " رمز الذكورة عند " فرويد " ومدارس التحليل النفسى " ونجدها عندما تبدت أمامها الأفعى بهرها المنظر ، وشعرت بالرعب يلهب دماء ها ويثلج أطرافها وتتنازعها فكرتان : أخطف أية أداة من المطبخ وأقتلها ، أم استمتع بلحظة الجمال النادرة التى سنحت لى ، وهكذا عربدت مسرات الجسد بين امرأة وأفعى ، فامتزج الألم باللذة [٣٠] وحين تستدعى الزوجة شيـخ الرفاعـية بالبلد قال لها : " يا سـيدتى لقد لمستـك ملكة البيت وما رأيته من الأفاعى ، إنما هو من ملوك الأرض جعل الله كلامنا خفيف عليهم ، وقد ظهرت لك فى صورة أفعى " [٣١].

وفى قصة " الحدأة " : لأليفة رفعت " يترائي ل " وداد " فـى أحـلامها " متـولى (الرجل الذى جاء ليطلبها) " فاردا " ذراعيه مثل " خيال المآتة " يزود عن دواجنها (٣٢) بينما ترى نفسها فى حلم خاطف " واقفة خلف " متولى " تتبع حركاته وهو يصلى ، وكأنم قلبها يختلج بالرضا " (٣٢) . والحلم هنا يرتبط بتصورات " وداد " عن الرجل / الزوج وما يرتبط به من معان الحماية والاستقرار .

وفى قصة " أنت قاس " :لجاذبية صدقى " تصرح " " الزوجة " عن رؤيتها للرجل بصفة عامة ، حيث تراه صيادا وبصفة خاصة عن زوجها ، حيث تراه " إلها " : " أقولها ونصف – إله هو ؟ " (٣٣).

وصورة " الزوج " لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " * يمكننا رؤيتها عبر المقارنة بين صورتى الزوج " الكائن " فى الواقع ، والزوج المفتقد منه (ما ينبغى أن يكون) ، ذلك أن صـورته الكائنة – لديهن مستهجنة ، مما أصل فى داخلهن الشوق إلى البديل المفتقد ؟ لذا تقل الدوافع الفردية لدى الفتاة – إلى الزواج – ونجدها – هنا أيضا متمثلة فى إرادة الأب والأسرة ، كوسيلة لتغيير الوضع الاقتصادى أو الاجتماعى – كما فى " ثلاثة أيام من زمـن الخسـارة " : " لنعمات البحيرى " – حيث نجـد الفتـاة تزوج برجل عربى عجـوز غنى ودميم ، ترى نفسها فجأة بجواره – وقد ارتدت فستان الزفاف – مجرد بضاعة راكدة ملفوفة " بسوليفان " ، لذا تغيب (تهرب) بوعيها عن الواقع لتفاجأ فى قصة " حادثة اغتصاب " : "لإقبال بركة" فى الصباح بنفسها فى حجرة نوم بجوار رجل : "عمره ضعف عمرى يبدو لى غريبا مألوفا ، اكتشفت أمرا فاجعا أن الرجل عار تمامًا ، بل أنى أيضًا عارية من هذا الرجل فجأة ألمح شيئًا هذه أنا فى صورة فوتوغرافية كبيرة أتعلق بزراع الرجل الغريب بينما طرحة الزفاف تطوق رأسى " (٣٤).

وتستمر علاقات الاغتراب باستمرار الزواج . ففى قصة " كيلو حلاوة " لإقبال بركة " لا يهتم الزوج بالجوانب الإنسانية فى علاقته مع زوجته ، فتظل جائعة " تحلم

(*) صورة الزوج لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " هن : "هدى جاد " ، نوال السعداوى ." ، سكينة فؤاد ، أسما حليم " ، إقبال بركة " " عائشة أبو النور .

بلحظة يشاركها زوجها الطعام " (٣٥) وحينما يأتى وتقول له مثل هذا الكلام " يضحك ساخراً يتهمنى بالرومانسية ويقول " لو كنت مثلك لما جمعت ثروتى " (٣٦) وفى الحلم الذهبى " " لهدى جاد "نجده" متجهم الوجه دائماً كلما حاولت ملاطفته يزداد فى القول وقسوة فى التصرف (٣٧) تراه الزوجة فى " فرعون يغرق من جديد " : لسكينة فؤاد " فى شخصية فرعون "لأنه يدير مملكته بفن عظيم الجوارى فى السوق ، والزوجات وراء الباب أصبح من أجهزة العصر يفعل ويضغط ويدير " (٣٨) ويصبح كل ما تريده الزوجة فى " الحلم الذهبى " هو " أن تنجو بنفسها منه لبضع لحظات ، تنسى فيها مرارة اضطهادها " (٣٩) فقد أدركت أخيراً – فى " شبابى الذى عاد : " لهدى جاد " – أن شبابها قد ضاع بجواره ، ولكنه قد عاد فى ابنتها التى بدأت تدركها مرحلة الشباب .

وفى قصص " اسما حليم " يستغل الزوج مشروعية الزواج لفعل كل ما هو غير مشروع إنسانيا ؟ حيث يرتكب – فى ظلال الزواج أقصى درجات الفجر والمجون كما يستغل ظاهر النص والقانون ، لفعل كا ما هو غير مشروع مع المرأة ابتداء من إهداره لإنسانيتها فى شكل سافر – وانتهاء بنفيها والمصادرة على حريتها .

" فبسيونى " فى قصة " صبى الجزار ورصيده من الزوجات " : لأسماء حليم " – " جزار " متزوج أربعة من النساء يعيش معهن فى حجرة واحدة يأكلون معا فى وقت واحد ، لا توجد لديهن مشاكل سوى فى لحظة النوم ، حيث نجده كل يوم " يصعد إلى السرير وينادى على الزوجة التى يريدها معه فى تلك الليلة . وتنام الزوجات الثلاث الأخريات على الحصيرة . وكانت الحجرة ضيقة بحيث كن عندما يتمددن على الحصيرة تصل أرجلهن إلى منتصف المساحة تحت السرير ، وكن طبعا لا ينمن هؤلاء المتمددات على الحصيرة ، طالما أن " بسيونى " والزوجة التى أختارها لتلك الليلة مستيقظين " (٤٠).

وحين رفضت الزوجة وطلبت منه الطلاق فى " قصة حكاية نوسة التى هى فى بيت الطاعة محبوسة " فإنه نفذ عليها حكم الطاعة بالقوة الجبرية فى شقة " شبه عارية عن الأثاث " . وأن الزوج عندما يخرج يغلق الباب الخارجى خلفه بالمفتاح والقفل ، وألا أحد يزورها بالمرة كأنها محكوم عليها بالسجن المؤبد الانفرادى كانت تقول ووجهها محتقن من الغيظ ، أنه يغتصبنى وليس فى البلد قانون يحمينى " (٤١).

وفى " درية هانم المعلقة " يستطيع القاضى أن يسخر القانون لخدمته ، فحينما رفضت زوجته الامتثال له تركها ولم يطلقها وتزوج أكثر من مرة أما " درية هانم " فإنها ظلت معلقة لا يطلقها زوجها ، ولا المحاكم تطلقها ولا يعطيها نفقة ثم ماتت درية فورثها زوجها المحترم .

ورغم محاربتها لأهلها فى لغز الباشمهندس كى تتزوجه تدرك بعد موته أنها خدعت لأنها عرفت بزواجه من أخرى فور موته وكانت الطامة لأنها أدركت " أن الانجاز الوحيد الذى حققته فى زواجها وهو الصراع الشديد الذى خاضته من أجل الزواج قد فقد معناه ، وأصبح خاويا من كل ما يمكن أن يعطيه قيمة " (٤٣).

وإذا كانت الكاتبات – هنا يعنين برصد غبن الزوجة فإن معالم شخصية الزوج لا تظل خفية حيث تبدو من خلال كلماته التى تبدو أحياناً كرد فعل على حوار وفعل الزوجة تجاهه . كما حدث فى قصة الحلم الذهبى : لهدى جاد " – حيث نجد الزوج المتهم بالاضطهاد من قبل الزوجة ، يشكو حاجته إلى الحنان ، وهذا يبدو من حواره معها : " لماذا تتنهدين ألا أننى أرنو إلى بعض الفتيات ؟ أو ظننتى أنك الوحيدة ذات الجمال الخارق .... إذن دعينى أكمل مشاهدتى لعلى أجد عينين حانيتين " (٤٤).

وفى قصص " نوال السعداوى " – رجل ، " ليست عذراء " ، الرجل ذو الأزرار " – نلتقى بالزوج (الحاج بدوى) الذى يعانى حرمانه نتيجة زواجه من امرأة نفر منها أول ليلة إلى حد الكراهية : " ولكم دعا فى كل ليلة بعد زفافه على " الخاطبة " ... ولعنها ولعن أجدادها عشر سنين مضت وهو كل يوم يصب اللعنات على رأسها كلما رأى وجه زوجته " (٤٥) ويدفعه الحرمان إلى الاعتداء على صبية – هو – فى مقام خالها لكن الصبية كبرت ، لذا اختار لها " حسين أفندى " لأنه رجل طيب كان المرحوم أبوه رجلاً غبياً " (٤٥) لكن " حسين أفندى " (الرجل الغبى الطيب كما كان يظن) أصبح " يسب الشرف بعد الزواج ، ويصر على أن يطلق بالثلاثة ، وأن يتنازلوا عن المؤخر والنفقة . وأن ينهوا الموضوع فى السر ، وإلا جعلهم مسخة الحى" (٤٦) وبدل أن يحمى " الحاج بدوى " الصبية ، نجده يهرع لقتلها " ليثبت للحى أنه رجل يغسل شرفه بالدم " (٤٦).

إذا كان " الحاج بدوى : - هنا - يبدو جانيـاً على الصبية ، فإنه أيضاً مجنيا عليه من قبل زوجته " العجفاء " التى كرهها منذ أول ليلة ، ولم يستطع فيما بعد أن يحبها ، كما لم يستطع أيضاً أن يقاوم حرمانه ورغبته الملحة كلما رأى " سعدية " .

وفى قصـتى " رجل " ، و " الرجل ذو الأزرار " يبدو الزوج أيضاً جانياً ومجنـياً عليه فى الوقت نفسه ، لكن الجانى هذه المرة هم الرؤساء فى العمل ، والمجنى عليه هى الزوجة التى تكتشف ضعفه وحقيقته مع الأيام مما يؤثر سلباً على علاقاتها به : " كنت أعجب من ساقى ، كيف يثقلان إلى ذلك الحد وأنا أسير من الصالة إلى حجرة النوم " (٤٧).

وتتـأثر طبيعة العلاقة الجسدية بين الزوجين - لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " - بالانقسام الكائن فى شخص الزوج * ، حيث يمتد هذا الانقسام ليصل إلى ذات الجسد ، بمعنى أن الزوج - فى علاقته الجسـدية - يفصل بين أجزاء جسده المختلفة فلا يتعامل معها بصفتها كياناً متـكاملاً ويكون من نتيجة هذا الفصل أن تندهش الزوجة - فى " كيلو حلاوة " : " لإقبال بركة " - لأنها لم تر زوجها " عاريا أبداً ، على الرغم من مرور عامين على زواجها (٤٨) " ضحكت صديقاتى وأنا أعترف لهـن بذلك اتهمتنى أحداهن بالكذب ووصـفتنى الأخـرى بالخيبة " (٤٩).

ويتكرر هذا الملمح فى قصص " نوال السعداوى" حيث نرى الزوجة - فى قصة " رجل " - تصدم حينما ترى بالصدفة جسد زوجها " لأنها لم تكن تظن أن جسمه نحيل إلى هذا الحد ، وأن عظام كتفيه دقيقة وصغيرة بهذا الشكل " (٥٠) وفى " الرجل ذو الأزرار " يصل الأمر إلى أن تجهل الزوجة - بجوار ذلك - ملامح اسم ووجه زوجها بالكامل ، تقول مخاطبة إياه فى خطاب : " لا أخفى عليك سراً أننى لم أعرف اسمك الثلاثى ، إلا بعد زواجنا بخمسة أعوام كنت حتى ذلك اليوم زوجة مطيعة لم أكن أعرف ملامحك معرفة كاملة ، فأنا لم أنظر إلى وجهك نظرة كاملة أبداً " (٥٠).

(*) المقصود بالانقسام هنا هو توارث الشخصية لمبدأ الفصل بين الذات والموضوع ، بين الروح والجسد بين الحب والجنس ، إلخ .

ومن خلال استهجان كاتبات " الاتجاه الثاني " للصورة الكائنة للزوج في الواقع تبدو ملامح الصورة المفتقدة له والتي غيبت فور وجوده بواسطة السلطة - كما في " البت وجيدة " : لفوزية مهران - بواسطة المجتمع - كما في " الحب لا يدخل بيتنا " : لعائشة أبو النور " - وأخيراً بواسطة الموت - كما في " ما هو الحب " : لاسما حليم " - " فالزوج شعبان الجزمجي " في " البت وجيدة " كان لها بمثابة القلب الحنون كلامه حلو وطبعه حلو وتقبل .. " (٥٢) رغم كونه لا يقرأ ولا يكتب إلا أنه يتطوع ليحارب الإنجليز في حرب القنال ، ورغم أنه غاب في الحرب ، إلا أن زوجته تفتخر به : " بحس إني عملت شيء " (٥٢).

وفي قصص " عائشة أبو النور ؛ تغيب الصورة المقبولة " للزوج من الواقع بينما تظل الصورة المثالية له كائنة في " لاوعي " الزوجة ؟ ، ففي قصة " رجل ما بيننا " نجد الزوجة تهرب بوعيها - من " الزوج " - زاعمة وجود آخر تحبه وتتحادث معه طويلاً ، بل ويسكن جسدها ، بينما هي في حقيقة الأمر ، تستحضر صورة زوجها - في غيابه - في سترته المعلقة فوق الشماعة الخشبية . وحين يثور الزوج مندهشاً من عقلها نجدها تصارحه بحاجتها إليه وافتقارها إياه : " تركتني وانسحبت فجأة قتلني بيدي بإرادتك ولكن بسلاحي بخطتك إنما بشروعي (٥٣).

وفي قصة " الحب لا يدخل بيتنا " " لعائشة أبو النور " تفسر الزوجة لزوجها سر جمود العلاقة بينهما وما آلت إليه من فتور ، فتقول : " لأننا لم نحب الحب في إخلاص لأننا لم نصنه ولم نرعه .. لأننا أحببنا أنفسنا أكثر مما أحببناه هجر الحب عالمنا وقاطع بيوتنا " (٥٤).

هكذا يكمن في إهمال أحد الطرفين للجوانب الإنسانية بينهما تقوض العلاقة الزوجية ، ففي قصة " رجل وامرأتان : لعائشة أبو النور " نجد العشيقة تفسر للزوجة سر هروب زوجها قائلة : " أنت فقدته يوم تصورت إنك أمتلكته إلى الأبد ونسيت أن كل شيء من الممكن أن يمتلك إلا المشاعر " (٥٥) وكأن الصورة المثالية للزواج لا تتحقق من فراغ ولا تبنى من مجهود فردي لطرف فحسب ، بل هو مجهود الطرفين ، يلزم لخلق الاستمرار .

لكن الواقع – فى قصص " اسما حليم " – يجهض كل محاولات الزوجين للتواصل ، حيث تفشل كل مشروعات الزواج الناجحة ، بالموت تارة – كما فى قصة " ما هو الحب " وبالسجن تارة أخرى " كما فى " بحث " لا ينتهى " والموت والسجن – هنا دلالتان مرتبطتان بالواقع وشأنهما شأنه فى إجهاض مثل هذه المحاولات .

****

وصورة " الزواج " – لدى كاتبات " الاتجاه الثالث " * تبدو أكثر نضجًا وذلك لنضج وعى كاتبات هذا الاتجاه بماهية العلاقة التوافقية ، والتى من شأنها أن تتصور فى " الزوج شريكًا) ، فلا تستحضره – فى وعيها – كقطب تدور من حوله – ككاتبات الاتجاه الأول – ولا تستبعده من عالمها لأنها ترى فيه المنافس الذى تضيع ذاتها بجواره – ككاتبات الاتجاه الثانى .

وتصور هؤلاء الكاتبات لماهية العلاقة – بين الزوجين – على هذا النحو يعتمد على فكرة الصراع الذى يحدث أثناء العلاقة ، لا عند نهايتها ، ذلك أن الانتصار الحقيقى – للعلاقة – يتحقق بوجود الجدلية التى تتضمن نوعا من الصراع ، تتحرر أثناءها ذات كل من الطرفين ، " وعملية التحرير – هذه – تبدأ فى اللحظة التى يبدأ فيها الصراع ، وليس مجرد هدف يصل إليه الفردان عندما ينتهى الصراع " (٥٦).

ويتخذ الصراع مع " الزوج " معنى إيجابيًا – فى قصص كاتبات " الاتجاه الثالث " حيث تتجمل به الحياة بل يصبح أجمل الأيام هو اليوم الذى يختلفان فيه . تقول البطلة فى " أجمل يوم اختلفنا فيه " لمنى حلمى " الاختلاف يجذبنى إليه ويضفى على علاقاتنا سحراً " (٥٧) وحين تتزوج ** يكون شرطها الأول " أن يكون مختلفًا " والكاتبة إذ تسعى إلى الخروج عن النمط التقليدى من الأزواج إنما تهدف إلى الوقت

(*) صورة الزوج : لدى كاتبات الاتجاه الثالث " توجد فى قصص : " اعتدال عثمان " ، " لطيفة الزيات " ، " زينب صدقى " ، " منى حلمى " ، " سناء البيسى " .

(**) فى قصص : قبل أن يفتر الإحساس " و " لون عينيه " ، و " الدائرة الذهبية " بمجموعة " أجمل يوم اختلفنا فيه " .

نفسه إلى معارضة المسارات المرسومة لطبيعة الأدوار التى تشغلها الزوجات ، كما تهدف إلى معارضة أطر العلاقات المصنوعة اجتماعية والمحـددة للجنسين " . بينما لا يتخذ الصراع فى " بحر العشـق والعقيق " : لاعتدال عثمان " شكلاً سافراً ، حيث نجد خضوعاً ظاهرياً من قبل الزوجة ، يعقبه انتقام سافر من الزوج يتشكل فى صورة تعرية لحقيقة هذا الزوج ، حيث تجد فى نفسها رغبة شديدة فى الانتقام منه تعويضاً عن القهر التاريخى – تقول : " غضب أهوج يتملكنى ، تنفجر فى تواريخ القهر والأذعان .. سـطوته الذبيحة تتفتت وتتناثر بين أعضائى نار وجليد " (٥٨) فهى أسيـرة رغبة داخلية تدفعـها إلى كشف السر الذى سرعان ما ينتـشر فى المدينة ، فيعرف البوليس ويتحول الزوج إلى طريد قد انتهت حياته. . ودلالة سقوط الزوج " مارد " – هنا – يعنى رمزياً انتهاء هذا النمط المزدوج من الواقع وذلك لاكتشاف – المرأة – حقيقة أمره .

وتكتـشف الزوجة فى " الشيخوخة " للطيفة الزيات " ماهية العلاقة السوية باكتشافها أهمية الصراع ، وموقعه من التجربة الإنسانية وذلك من خلال إدراكها أن الصراع هو الرحلة . لذا يصبح أن " المهم هو الرحلة ، ليس ما تتمخض عنه الرحلة مواصلة الإنسان للسعى ، وليس ما يتمخض عنه السعى الإنسانى .. يلمح الإنسان الواحة الخضراء ويعيشـها وهو يسعى . الرحلة هى الواحة الخضراء ... " (٥٩) وكأن التحـرر الحقيـقى للذات لـلزوج والزوجـة إنما يحـصل " داخل عملية التحرير ، أى فى أثناء الصراع من أجل التحرر ، لا عند نهايته " (٦٠).

****

وتتميز الدوافع إلى الزواج – لدى هؤلاء الكاتبات – بكونها دوافع فردية داخلية ، أو بمعنى آخر نابعة من الاحتياج الشخصى للفتاة ، أكثر منه نابعة من إرادة خارجية (متمـثلة فى الأب أو الأسـرة) ، وهذا فى حد ذاته دال على ازدياد درجة نضج البطلة / الكاتبة وقد أصبحت تعى ذاتها .

فالفتاة فى قصص " زينب صادق " تندفع إلى الزوج أما تلبية لحاجة العاطفة والجسد (كما فى ثلاثة " وجوه للرجل) ، أو تحقيقا لمطلب حلم فردى فى السفر (أحلام فى بلاد بعيدة) أو فى الحرية والانطلاق بعيداً عن الأهل (الحصان الجامح) ، أو فى تحقيق قدر من الرفاهية (من يقود السيارة) . بينما تجد الفتى ينساق وراء دفع الأهل له لاعتقادهم فى حمايته من إغراء المرأة الأجنبية (أيام البطولة ، فرسان الأرض ، العمر الثانى) ونجده فى " المطاردة " يتزوج – لا لشىء – سوى الهروب من الإحساس بالوحدة والغربة ، وفى قصتى " القلب يخفق بالحب " و " من يقود السيارة " يندفع لفكرة الزواج لتحقيق رغبته فى السيطرة والإحساس بالقوة ومقارنة الدوافع – هنا – لدى كل من الطرفين من شأنها أن تعكس قدراً من الاستقلالية والنضج تميزت بهما الزوجة – هنا – على الرجل / الزوج .

فالزوج يعترف فى " أغلى شىء عنده " بأنه قرر الزواج بأجنبية لا لحبه لها ، بل لأنه أراد " أن يستحوذ على هذه الشقراء ليتباهى بها أمام أهله البسطاء " (٦١) وفى " البحث عن الزوجة " يدرك بعد اختياره لزوجته التى " لم تكن فيها كل الصفات التى رغبها فى امرأته . بل كانت فى أشياء كثيرة عكس ما أراد . ومع ذلك تزوجها ، وأيقن أنه لم يكن ينتظرها . بل كان ينتظر أن يكون مستعداً للحب والعطاء " (٦٢) وحين قرر الزواج فى " من يقود السيارة اختار فتاة تصغره بخمسة عشر عامًا بفكرة أن يربيها على هواه (٦٣).

وتكون الخيبة هى النتيجة الحتمية التى يجنيها الزوج لارتباطه بزوجة بناء على هذه المقدمات – السابقة – ففى إطار الزواج يدرك خطأه : " لم نلتفت لحياة كل يوم وطبائع كل فرد واختلاف أفكارنا وأعمالنا وهواياتنا " (٦٤) فالزوجة التى اختارها – فى " من يقود السيارة " – ظلت " على حالها تأخذ ولا تعرف معنى العطاء " (٦٥) بينما هو " كبر .. تعب وأفلس .. وبالرغم من أنه أطلعها عن تناقص أرضه ودخله لم تهتم " (٦٥) لذا يدرك أخيراً – فى" أيام البطولة " – أن زوجته " تغيرت .. لم تعد مستكينة للحياة التى اختارها هو لها " (٦٦) – وفى " أغلى شىء عنده " يفاجأ بقرارها السفر إلى بلادها ، حينئذ " يدرك أنه عاش فى وهم كبير " (٦٧) وحين يكتشف – فى الحقيقة – أنه لا ينجب – سألها عن أبنائه الخمسة " منهارة اعترفت له أن

الأب الحقيقى هو " ابن عمه " .. ذهل الرجل .. حاول أن يقول شيئًا .. حاول أن يهجم على زوجته ليخنقها لم يستطع ، وقع على الأرض فاقد النطق " (٦٨).

ويحكى " الزوج " - فى أصل العطف : لسناء البيسى - عن خيبة أمله فيقول : " ربما كانت العلة أنى أخترتها من بلد غريب .. معها الكلام قد انتهى . لغة التفاهم أن نزوم كالحيوانات . عادت أجنبية مرة أخرى تسرب طوفان اللهفة فى قنوات التعود والمعاشرة . صرنا مجرد مساهمين فى شركة يحكمنا نوع غريب من النواميس المبهمة .. أتأملها هذه العجوز المجففة هى نفسها الغادة الشقراء التى رقصت معها على ضفاف البحيرة واحتضنتها على قمة جبل الثلج .. فى ذلك الوجه القاسى أبحث عن معبودتى فلا أجد من ماضيها سوى زرقة باهتة فى عينيها " (٦٩).

والكاتبات هنا يتركن العنان لشخص " الزوج " كى يعرب عن همه ، وماهية نظرته إلى المرأة / الزوجة لذا تبدو صورته أكثر نضجًا ، حيث نراها من مختلف أبعادها ، فهو ؛ الأخر " يعانى ، لا يشغل موقع الجانى - فحسب - كما هو لدى كاتبات " الاتجاه الأول " فحسب - بل " هو " - أيضًا مجنى عليه من قبل الزوجة التى ترى فيه " ملكية خاصة " (٧٠) بل تظن فيه أنه " فالنتينو " مع أن الآخر مات وزوجها فقد سحره وحيويته وأناقته وماهيته على يديها (٧٠).

ويعكس مثل هذا الموقف رؤية محايدة ، وغير منحازة - من جانب كاتبات " الاتجاه الثالث " - تجاه الرجل / الزوج ، أو المرأة / الزوجة - لهذا لا نجد نمطا محددًا لديهن للزوج . فبينما نجد " الزوج " - فى قصص " بلا زواج " : لوفيه خيرى " ، " وكيد الرجال " : لسلوى بكر " و " بحر العشق والعقيق : لاعتدال عثمان " و " على ضوء الشموع " : للطيفة الزيات - هو صاحب الشخصية الطاغية .. التى ظلت تسيطر على الأسرة لأكثر من نصف قرن " (٧١) إلا أنه لا يستمر ، حيث يموت فجأة ؛ ووفاة الزوج " - هنا - تعد مؤشرًا رمزيًا إلى انتهاء / رفض مثل هذ النمط من " الأزواج " .

وفى قصتى " إمرأة إدارية " ، و " لست أنا " لوفية خيرى " نجد نمط الزوج المغلوب على أمره - أمام الزوجة - حيث تجده يشعر بالغربة فى منزله ، لأنه " يشعر أنه مملكتها هى ، هى عقله المدبر ، وأيضًا إداته المنفذة .. وما هو سوى أحد رعيتها

الذين يأتمرون بأمرها .. وجوده فى ذلك المنزل أو غيابه عنه سيان عندها " [٧٢] وفى " لست أنا " تهجره ، وتفضل العيش مع زوج آخر سرعان ما يموت ويتركها وحيدة ، حينئذ يدعوها أن تعود إليه ، لكنها ترفض مفضلة عليــه العيش بمفردها ، لأنها " أصبحت تنتمى إلى عالم خاص بها .. لا علاقة له به " [٧٣].

وفى قصتى " الحصان الجامح " : لزينب صادق و " فنانة : لسناء البيسى " نلتقى بنمط ثالث للزوج ، نمـط لا يفـقد الحيلة ليحـصل على ما يريد ، فهو قد يتزوج بأكثر من واحدة ، لا لشىء سوى لتبادل المصـالح معهن ، فالأمر كـله – فى نظره – مجرد صفقة ، أو رغبة طارئة : وهو " لكثرة تجاربه يعرف متى يتوقف حتى لا يفقد زوجته ، وتلك الحياة المريحة التى يتمتع بها من أموالها " [٧] ، لذا يفرض على الزوجة الجديدة شرط السرية حتى " لا تخسر معاش زوجها المتوفى ، ولا يخسر زوجته أم الأولاد" . [٧٤].

والصورة الرمزية للزوج – هنا – قد تبدى ماهية العلاقة بالأب " (المطلق / الملاذ) – كما فى " بحر العشق والعقيق : " لاعتدال عثمان " – حيث نجد الزوج هـو البديل للأب والذى يفسر بفقدانه ذلك الفقدان للملاذ وقد اجتمعت فى حضوره كل إمارات وسلطة القهر الاجتماعى ، والقهر الذكورى أو الرجولى معًا : " سطوته الذبيحة تتفتت وتتناثر بين أعضائى نار وجليد ، وصراخ وهجوع ، انين ممتد بغير انتهاء " [٧٥] وهو إذ يحضر يغنى عن الحضور المتسامى المطلق ، بل إن " حضوره الكثيف يربكاننى .. ينفث حضوراً آخر غير مرئى ، يصاحب حركاته المتأنية المحسوبة " [٧٥] ورائحته تذكرها برائحة أبيها الفاخرة .. " وفى هذا السياق نفسه يمكن أن نرى فى فعل نزول " الرواية " أو البطلة إلى القبو الممنوع – دلالة على اقتراف الإثم بالمحرم .. شبهاً قوياً بين هذه البطلة وبين " الكترا " بالمفهوم الفرويدى " [٧٦].

والصورة الرمزية للزوج فى " الحصان الجامح " : لزينب صادق " هى الحصان . حيث تتلخص كل أحلام الفتاة فى إيجاد رجل يشبه الحصان ، ودلالة رغبة الفتاة هنا – هى الحب فى تحقيق درجة من الحرية والانطلاق والنشوة فهى تهرب من زوجها الأول لأنه – فى نظرها – لم يكن مثل " الحصان الرشيق الذى جرى بها بين الحقول ،

وجعلها تشعر بالنشوة .. بل كان مثل حمار كسول " [٧٧] أما زوجها الثانى ، فقد تزوجته لأنها رأت فيه معالم الحرية والحياة التى تبحث عنها . فقد وجدته فجأة أمامها " رجل يشبه الحصان ، ينظر إليها .. ارتبكت وخفق قلبها إعجابًا وخوفًا .. حلمها يتحقق أمامها فكيف ترفضه ؟ " [٨٧].

إن تعلق الفتاة هنا بالرجل الحصان مرتبط برغبة كامنة فى " اللاوعى الجماعى " حيث نجد للحصان دلالات كامنة فى التاريخ العربى القديم ، تربط بينه ومعانى الخصوبة والشجاعة ، فالحصان قديمًا " طوطم ومعبود .. يرمز إلى الشجاعة والكرم (الجواد والجودة) والخصوبة .. وفى القصة الشعبية مثلا هو بطل ، جزء أساسى ، شخصية كسائر الشخصيات ، منقذ ، ومساعد ، ومكمل للشخصية الأولى " [٧٩] وربما تلك المعانى تفسر لنا حالة النشوة التى أحستها تلك المرأة مع الرجل الحصان . فرغم أنها قد سبق لها وأن تزوجت إلا أنها عاشت معه فى حالة من الدهشة " هل كل هذه المباهج المعنوية والحسية فى الحياة وهو لم تدربها ؟ ! " [٨٠]

*****

هوامش صورة الزوج

(١) د : ناهد رمزى : سيكولوجية المرأة ، ص ١٠٤

(٢) د : كاميليا عبد الفتاح : سيكولوجية المرأة العاملة ٣٠-٣١

(٣) د : ناهد رمزى : سيكولوجية المرأة ، ص ١٠٥

(٤) نجية العسال : بعد طول انتظار ، مجموعة ، سطر مقلوط ص ١٠٣-١٠٤

(٥) صوفى عبد الله : قطار السعادة ، مجموعة نصف إمرأة ، ص٢١

(٦) أليفة رفعت : بدرية وزوجها : مجموعة ليل الشتاء الطويل ، ص ٤٤

(٧) أليفة رفعت : هذه ليلتى ، مجموعة من يكون الرجل ، ص.٥

(٨) د : على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٥٩

(٩) أليفة رفعت : هذه ليلتى ، مجموعة من يكون الرجل ، ٧ ص ١١

(١٠) صوفى عبد الله : وانحسر الموج ، مجموعة نصف امرأة . ص ٥٤

(١١) أليفة رفعت : الحب يحترق مجموعة حواء تعود بادم ، ص٢٣

(١٢) د : على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص٨٨

(١٣) أليفة رفعت : ليل الشتاء الطويل ، مجموعة ليل الشتاء الطويل ، ص ٧

(١٤) صوفى عبد الله : فوق الموج ، مجموعة شىء أقوى منها ، ص ٨٠

(١٥) أليفة رفعت : الوهم ، مجموعة صلاة الحب ، ص ٤٤

(١٦) د : على زيعور : ص ٨٨

(١٧) جاذبية صدقى : شفتاه ، مجموعة شفتاه .

(١٨) أليفة رفعت : منظر يعيد لمئذنة : ليل الشتاء الطويل ، ص ٥٤-٥٥

(١٩) نفسه : ص ٦١

(٢٠) صوفى عبد الله : ونزل الستار ، مجموعة نصف امرأة ، ص ٢٤،٢٣

(٢١) صوفى عبد الله : نصف امرأة ، ص ٨

(٢٢) د : على زيعور : ص ٨٧ ، ٨٨

(٢٣) جاذبية صدقى : حلو يا بلدى : مجموعة ليلة بيضاء ، ص ١٢٠

(٢٤) أليفة رفعت : ليل الشتاء الطويل ، ص٨

(٢٥) جميلة العلايلى : بعد التجربة ، مجموعة الناسك ، ص ١٣١

(٢٦) أليفة رفعت : صديقتى ، م ، من يكون الرجل ، ص ١٨

(٢٧) سعاد حلمى : دعنى أحطم أغلالي ، م . دعنى لزوجى ، ص ١٤٢

(٢٨) نفسه : ص ١٣٨

(٢٩) د : على زيعور : ص ٥٩

(٣٠) أليفة رفعت : عالمى المجهول ، م . من يكون الرجل ، ص ٦١-٦٢

(٣١) نفسه : ص ٥٧

(٣٢) أليفة رفعت : الحدأة ، م . ليل الشتاء الطويل ، ٩٥

(٣٣) جاذبية صدقى : أنت قاس ، مجموعة أنت قاس ، ص١٠

(٣٤) إقبال بركة : حادثة أغتصاب ، جريدة الأهرام .

(٣٥) إقبال بركة : كيلو حلاوة ، مجموعة كلما عاد الربيع ، ص ٥٦

(٣٦) إقبال بركة : عارية فى قاع البحيرة ، كلما عاد الربيع . ص٣٣

(٣٧) هدى جاد : الحلم الذهبى ، مجموعة تعويذة حب ، ص ٣٨

(٣٨) سكينة فؤاد : فرعون يغرق من جديد ، مجموعة ملف قضية حب ، ص ١٢

(٣٩) هدى جاد : الحلم الذهبى ، ص ٣٩

(٤٠) اسما حليم : الجزار ورصيده من الزوجات ، مجمـوعة أربـع زوجات ورجل ، ص ٢٢٣، ٢٢

(٤١) اسما حليم : نوسة اللى فى بيت الطاعة محبوسة ، ص ٢٤٠-٢٤١

(٤٢) اسما حليم : درية هانم المعلقة ، ص ٢٤٦

(٤٣) اسما حليم : لغز الباشمهندس ، ص ٢٩٦

(٤٤) هدى جاد : الحلم الذهبى ، ص ٣٩

(٤٥) نوال السعداوى : ليست عذراء ، م . حنان قليل ، ص ٤٥

(٤٦) نفسه : ص ٤٦-٤٧

(٤٧) نوال السعداوى : الرجل نو الأزرار ، م . كانت هى الأضعف ، ص ١٢١

(٤٨) إقبال بركة : كيلو حلاوة ، ص ٥٨

(٤٩) إقبال بركة : عارية فى قاع البحيرة ، ص ٣٠

(٥٠) نوال السعداوى : رجل ، م . كانت هى الأضعف ، ص ١٠٤-١٠٥

(٥١) نوال السعداوى : الرجل نو الأزرار ، م . كانت هى الأضعف ، ص١١٨

(٥٢) فوزية مهران : البت وجيدة ، م . منزل الطالبات ، ص ١٤٠

(٥٣) عائشة أبو النور : رجل ما بيننا ، م . ربما تفهم يوما ، ص ٤٦ ، ٤٧

(٥٤) عائشة أبو النور : الحب لا يدخل بيننا ، م . الحب طفلنا الضال ، ص ٧٤

(٥٥) عائشة أبو النور : امرأتان ورجل ، م . ربما تفهم يوما ، ص ٦٢

(٥٦) انظر : هشام شرابى : البنية البطركية ص ١٠ – ١١

(٥٧) منى حلمى : اجمل يوم اختلفنا فيه ، ص ١٣٩

(٥٨) اعتدال عثمان : بحر العشق والعقيق ، ص ١٣٨

(٥٩) لطيفة الزيات : الشيخوخة ، ص ٩٦

(٦٠) د : هشام شرابى . البنية البطركية ، ص ١٠

(٦١) زينب صادق : أغلى شيء عنده ، م . ضاع منها فى الزحام ، ص ١١١

(٦٢) زينب صادق : البحث عن الزوجة ، م . أمنيات فى ضوء القمر ، ص ٧٠

(٦٣) زينب صادق : من يقود السيارة ، م . أمنيات فى ضوء القمر ، ص ٢٣

(٦٤) زينب صادق : ثلاثة وجوه لرجل ، م . عندما يقترب الحب ، ص ١٣٩

(٦٥) زينب صادق : من يقود السيارة ، ص ٢٤-٢٥

(٦٦) زينب صادق : أيام البطولة عندما يقترب الحب ، ص ١٠٨

(٦٧) زينب صادق : أغلى شيء عنده ، ضاع منها فى الزحام ، ص ١١٧

(٦٨) زينب صادق : الحقيقة ، أنت شمس حياتى ، ص ١١٢

(٦٩) سناء البيسى : أصل العطف ، م . هى وهو ، ص ٥٤-٥٥

(٧٠) سناء البيسى : قطع الموبليا ، م . فى الهواء الطلق ، ص ٤٨

(٧١) وفيه خيرى : بلا زواج ، م . أكثر من شىء ، ص ٢٧٤

(٧٢) وفيه خيرى : امرأة إدارية ، م . أكثر من شىء ، ص ٢٥٧

(٧٣) وفيه خيرى : لست أنا ، م . أكثر من شىء ، ص ٢١٣

(٧٤) زينب صادق : الحصان الجامح ، م . أنت شمس حياتى ، ص ١١-١٢

(٧٥) اعتدال عثمان : بحر العشق والعقيق ، ص ١٣٨

(٧٦) ادوار الخراط : يونس البحر والكتابة عبر النوعية ، إبداع ، فبراير ١٩٩٠

(٧٧) زينب صادق : الحصان الجامح ، ص ١٤

(٧٨) نفسه : ص ١٥

(٧٩) د : على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ١٧٢

(٨٠) زينب صادق : الحصان الجامح ، ص ١٤

(٣)

"صورة الابن"

يتوازى موقع الابن – فى المجتمعات العربية – مع موقع المرأة / الأم ، فى جميع الأحوال ، بمعنى أن هناك تناسب طردياً بينهما بحكم العلاقة اللصيقة التى تجمع بين الأم والطفل .. وحيث أن فاقد الشئ لا يعطية ، فإن الأم المستعبده لا يمكن أن تنتج طفلاً متحرراً ، لذا يعد الابن امتداد للأم ، أيا كانت صورتها ، قوية كانت أم ضعيفة فهو لا بد أن يتوحد معها ؟ كرغبة ضمنية فى تحقيق رموز القوة والحماية – فى شخص الأب وربما يرجع ذلك إلى طريق التفكير البدائى للطفل والتى – غالباً – تسقط على الأب كل صفات القوة والحماية .. " وإذا لم يكن الأب الفعلى قوياً وقادراً وقاهراً (سرعان ما يبحث الأبن لنفسه عن هذا النمط المثالى " [1] للاب – الإله .

وعلاقة " الابن " بوالديه – فى هذا الاطار تظل انفعالية ، حيث يتعرض الابن لهيمنة الأم العاطفية التى تغرس التبعية من خلال الحب ، فتشل فى " الابن " كل رغبات الاستقلال ، ثم يأتى دور الأب ليكمل عمل الأم ، يغرس الخوف والطاعة فى نفس الابن ، ويحرم عليه الموقف النقدى – مما يجرى فى الأسرة – حيث لا يسمح له أن يعمل فكره : أن ينتقد ، أن يحلل ، أن يتخذ موقفا شخصيًا ،أن يختار ، وهذا يشل بالضرورة تفكيره الجدلى ، ويعطل قدرته على التجريد " [2] وينبنى على ذلك أن يقابل الابن صعوبات مع نفسه – فيما بعد – حين يود الاستقلال ، أو الانتقال بها من مرحلة التبعية إلى الاستقلال الذاتى ، ذلك أن هذه العائلة بتركيبها هذا (المبنى على الطاعة والقمع) " تواصل غرس القيم والمواقف الذهنية التى تتصف بالتبعية . وتبدو أهمية ذلك – من الناحية الاجتماعية – فى ما تغرسه هذه القيم فى ذات الأفراد : إنها تنشىء شخصا يخشى الحياة والسلطة باستمرار [3] فوسائل التربية – التقليدية – إذن لاتعده لأن يقارع ويناقش بمقدار ما تنمى فيه الالتواء والازدواجية والاعتماد على الكبير (الأب ، الأكبر).

هكذا يرث الابن – فى " اللاوعى " – ثنائيـة الفكر التـقليـدى / الأبوى (التى تفصل بين الثنائيات المتضادة) فلا يستطيع – فيما بعد – " تقبل أطروحة التكافؤ مع المرأة ، وحتى لو أقتنع بذلك ذهنياً ، فمن الصعب عليه أن يترجم تلك القناعة إلى حيز الممارسة والعمل " (٤) خاصة وأنه يعى تميزه – على أخته – منذ اللحظة التى وعى بها ذاته فى أسرته التى تحيطه بمعانى التفضيل منذ الطفولة بصفة كونه الابن الـذكر ، " لأنه يؤمن استمرار الأسرة : يحـمل اسـم العـائلة ، يعمل لا خوف عليه .. يرى الأب فيه تخليداً .. وعونا .. وجاه .. إلخ .." (٥).

تلك هى بعض السمات التى تصف الأبن فى الأسـرة العربيـة – بصفة خاصـة – والتى تصفها قصص الكاتبات – كما سنرى – بصفة عامة ، على مختلف اتجاهاتن الثلاثة ؟

وتتبنى كاتبات " الاتجاه الأول " (*) رؤية المجتمع إلى الابن " الذكر " الذى يضفى – بولادته – قيمة ومكانة إلى الأم (كما فى " الولد : جاذبية صدقى) ، فيحترمها الزوج – بعد إهمال طويل ، لا لشىء سوى لأنها أصبحت " الغالية أم الولد " أيضا " لم تكن الناس تناديها بكثير من الاحترام .. أما الآن وابنها زين شباب القرية فصار اسمها بقدر قادر "الحاجة" . . يرمقها الرجال بإجلال ، أما النسـاء فتتودد لها .." (٦) وفى قصة ليلة بيضـاء " لجاذبية صدقى " تربو مكانة الجاموسة على مكانة زوجة الابن لا لشىء سوى لأن " الجاموسة والدة .. وصوت مولود فى البـيت يـرد الـروح ؛" (٧) ، لذا تأمر الحماة زوجة أبنها :" قومى اخدميها ! .. طبعا والدة كلنا تحت رجليها .. نخدمها بعنينا" (٧).

وفى قصة " "الوالدة " : لابنة الشاطىء " يهجر الزوج زوجته لكونها انجبت أنثى لا ذكر وتمر الأيام وتنجب الذكر ، لكنها لم تستطع قط أن تحمى طفلها من آثار تجربتها الخاصة فكلما وقعت عينيها عليه ، تراءت لهاصور بشعة متلاحقة ، من قسوة الذكور وجمودهم " (٨) وفى نفور "الأم" – هذا – رفض غير وا ع للتقاليد السائدة والتى من

(*) تبدو صورة الابن لدى كاتبات "الاتجاه الأول " فى كاتبات : ابنة الشاطىء ، صوفى عبد الله ، جاذبية صدقى نجيبة العسال ، أليفة رفعت " .

شأنها أن تختزل قيمة كيان المرأة / الأم وتحصره فى إنجاب الابن. فى حين أن هذا الابن فى قصة " الخاسرة " لابنة الشاطىء : يجحد فضل أمه حينما يكبر ويسافر بعيدا عن الوطن ، " فقد قرر ألا يعود .. وحين عاد لم يذهب لأمه كى يسلم عليها .. خلع جنسيته المصرية وتنكر للأهل والوطن ، وأقام بينه وحياته الأولى سورا رهيبا من الجحود والنكران ! "(٩)

بل ويصل عقوق " الابن " - فى قصة " بقايا رجل " لصوفى عبد الله " - إلى حد قتل زوج " الأم "والقاء تهمة القتل على الأم ، التى تسجن زمنا طويلاً ، ولا يجد " الابن " حينئذ مفر من الاحساس بالذنب ، فيهرب تارة بادمان الخمر والمخدرات وتارة أخرى يهرب بالانتحار !

وفى قصة " البعث " تصل الجفوة أقصى مداها ، فيعترف " الابن " أنه كلما اقترب من جسد أبيه أحس : " أنه قطعة رخام أو صخر غريبة عني .. حتى أنى لا أكاد أصدق أنى أنحدرت من صلبه " (١٠) ورغم أن هذا الابن يتساءل فى قصة " فى موسم الياسمين " " من هو الملوم ؟ "عن تلك المشاعر الجامدة " فقد ضاع الحنين فى نفسه على مر الأيام " (١١) .. إلا أنه يدرك أخيرا - بعد موت أبيه - خطأه ، ويقول .. " لله درك يأبى .. لكم أتمنى الآن أجثو بجانبك داخل قبرك .. أقبل كل جزء فيه تائبا مستغفرا .. لا عوضك عن جمودى الجاحد" (١٢).

إن إظهار الكاتبات " الابن " - هنا - فى صورة العاق / الجاحد قد يعنى درجة من درجات الرفض المضمر لتلك القداسة التى يحيط بها المجتمع " الابن " دون الابنة ، ودون الأم .. لكنه لا يعنى - بحال من الأحوال - رفض الابن ، ذلك أن الأم / الكاتبة - تظل فى معظم القصص - أسيرة حبها للابن ، "لكن كشىء تمتلكه الأم أساسا ، كجزء من كيانها . وهكذا تقع فى العلاقة التملكية .. (فطالما) تعيش علاقتها الزوجية ، تحت نفس الشعار التملكى .. فإنها تجد لنفسها تعويضا عن ذلك فى امتلاك الاطفال .. ويدفع الطفل فى النهاية ثمن تعويض المرأة عن الغبن الذى يلحقه بها المجتمع .. وبمقدار ما تتفانى فى أمومتها تطلب من طفلها التحول إلى شىء تمتلكه (١٣).

فالأم فى " أشواك الحنان " : لنجيبة العسال " تفسد ابنها بتلبيتها له كل طلباته فينشأ غير قادرا على الاستغناء عنها ، فبنقودها تساعده لكى يتزوج ، وبوسطتها يلتحق بالعمل ، لكنه يعجز عن الاستمرار فيه ، لأنه لم يقبل المعاملة الخشنة من قريب أمه - إلى أن فصل - حينئذ أدركت " الأم " بأنها أضرت ابنها ، كما أدرك هذا الابن - متأخر - مغزى ودوافع " الأم " ، قال : " هذا ليس حبا يا أمى .. ليتك أحببتنى فعلا ولكنك للأسف لم تحبى إلا نفسك" (١٤).

ولأن الأم تجد فى مستقبل أبنها معنى الإخلاص من كل شقاء - كما فى الحصى والجيل " : " لنجيبة العسال " - لذا تجاهد كى تحميه فى طفولته ، من عدوان الصغار الذين كانوا " يعاملونه كما لو كان حيوانا مفترسا (فيوسعونه) ضربا ولكما .. ولم ينج منهم إلا بخروج أمه فزعة لتصب على رؤسهم كل الشتائم .. وحينئذ يتلاشى رعبه من الشياطين الصغار ويجلس هادىء السريرة يرقب أمه " (١٥) - وحين يكبر الطفل ، ويصبح شابا - فى قصة " ثمان عيون " وتطالبه العاملة بالأخذ بالثأر ويختلط عليه معنى الرجولة ؟ .. نجده سرعان ما تطمئنه على صحة قراره (بترك الأخذ بالثأر).

لكن الآبن يكبر .. " شىء جديد طرأ على حياته .. أحست بهذا السور الذى يحاول أن يقيمه بينها وبينه " (١٦) ، وتستثار غيرتها أيضا حين يتزوج هذا الابن ، وتعرب عن نفرها من زوجته ، فى صورة علنية - فى قصة " شىء أقوى منها " لصوفى عبد الله " - وحينئذ يجد الابن نفسه "يعانى تمزقا عنيفا بين تعلقه المتين بأمه وتألمه الشديد " (١٧) من تصرفها ازاء زوجته .

هكذا بدت صورة الابن - لنا - لدى " **كاتبات الاتجاه الأول** " فقط من منظور " الأم " (*) مما أثر سلبا على باقى معالم صورته الفنية ، حيث ظل عالمه الداخلى - بالنسبة لنا - عالما مجهولاً ، وعلى لسان الأم ادركنا ردود أفعاله

(*) قلما تحدث الابن بصوته (أى بضمير المتكلم) عن نفسه ، فى قصص كاتبات الاتجاه الأول عدا قصتين حدث فيهما ذلك - هما : " البعث " ، وفى موسم الياسمين " : لأليفة رفعت .

(سلبا وايجابا) ، ولم تبدو لنا ثمة عوالم داخلية خاصة به ، نرى من خلالها معالم شخصية هذا الابن .

****

وتنقد كاتبات " **الاتجاه الثانى** " (أمثال : " نوال السعداوى " و " عائشة أبو النور " بواقع الابن ، وما آلت إليه شخصيته بفعل علاقته بالأم والأب ؟ .

" فالأبن " فى اغتصاب : " لعائشة أبو النور " ، وموت معالى الوزير " ، وكانت هى الاضعف والجريمة العظمى : " لنوال السعداوى " يبدو فى حالة تعلق نرجسى بالأم ، فى مقابل إحساسه بالكراهية تجاه الأب وبينما نجده يحاول الالتصاق بأمه ، واضعا رأسه فى صدرها ، حيث كان " يريد أن يمتزج بها مرة أخرى " (١٨) نجده. يعترف بتكوين " شعور خفى متزايد بالكراهية تجاه أبيه " (١٩) والكاتبات - بهذا - يضفين جوا " أوديبيا " حيث التركيز على حب الابن الشديد " للأم ، فى مقابل الرغبة فى تغييب الأب ، أو القضاء عليه ، إلى جانب تركيز الكاتبات - هنا - على اعتلال صحة الابن الجسدية ، والنفسية فى آن واحد . فالابن - فى " اغتصاب " يكبر ولديه رغبة فى خنق زوجته ، وقتلها كلما اقترب منها . وفى " كانت هى الأضعف " نجده إلى جانب عجزه الجنسى " لم تورثه أمه غير القبح والضعف " وكأن الكاتبات بهذا يؤكدن على قدرة " الأم " المستلبة على أن ترد إلى ابنها نفس البضاعة التى أخذتها من زوجها ، ومن أبيها من قبل .. بمعنى أن المرأة / الأم " التى قهرت فى جسدها ، سوف تقتص دون أن تدرى بتنشئة رجال فاقدين القدرة الجنسية ، للقدرة على الحب والمتعة " (٢٠) فالابن يعترف بكراهيته للفتاة التى تنوى الأم تزويجها إياه ، لا لسبب معين ، فقط مجرد إحساس ، بل " ويود لو مزقها بأسنانه اربا ... - أو صب عليها ماء نار فتنهشها " (٢١) .

وفى موت معالى الوزير سابقًا يعترف الابن - على مدار كل القصة - للأم بأخطائه ، تقربا إليها وفى تقريريه يتهم نفسه بالتسلط من هم أقل منه (مرء وسيه)

مقلدا بذلك إياه : " تعود أن أكتم كراهيتى .. ولا انفس عنها إلا فى مكتبى مع المرؤسين ، أو فى بيتى مع زوجتى ، كما كنت أرى أبى يفعل مع أمى .. " (٢٢) وبهذا يعكس الابن " الثنائية " ليس فى علاقاته مع أبيه فحسب – حيث يظل الخضوع هو سمة علاقته مع الآخرين وهم الرؤساء ، والمرؤسين – وكأن " الذى تربى على صرامة " الأب " (*) وعلى سلطة العقاب فى الطفولة ، لن يتحرر من فعاليات تلك التربية التى لن تنفك عن توجيه واعى ، وبدون وعى ، لسلوكه الفردى ، والاجتماعى ، فى بيته ، وفى مهنته وسائر نشاطاته .. " (٢٣).

هكذا تظهر " صورة الابن " – لدى الكاتبات " **الاتجاه الثانى** " – أكثر نضجا . وذلك لتكشف عالمه الداخلى – لنا – بكل ما يمور به من أخطاء تنم عن خلل ما فى شخصيته . أيضا اتاحت الكاتبات لشخصية الابن فرصة الحديث عن الذات بضمير المتكلم (**) والغائب مما أظهر جوانب عديدة فى ملامحها .. ولكن يبقى أن تقول : إن هؤلاء ،الكاتبات اهتممن فقط بإظهار الشق المريض فى صورة الابن ، والذى أردن به أن يعكس العيوب الكامنة فى التنشئة الاجتماعية – للابن الذكر – وفى الوقت نفسه أغفلن الوجه الإيجابى السوى من شخصية هذا الابن .

****

وترصد كاتبات " **الاتجاه الثالث** " الصورة التى آل إليها الابن ، والتى آلت إليها العلاقة مع الوالدين ، كرؤية إجمالية توضح المصير الحتمى الذى تنتهى إليه العلاقة " الهرمية " داخل الأسرة ، والتى ترى فى الابن معنى الفرع . أو الامتداد .

فالابن فى " ذلك الشيء المهم" : لوفية خيرى ، يعود بذاكرته إلى الوراء " ليرى نفسه بعين الخيال .. ويرى أمه راقدة بجانبه ، تهمس لمن حولها .. ولد " .. لقد استطاع حينذاك أن يثير نفس الضجة . ونفس هذا الشعور بأن شيئًا هاما قد حدث .. لكنه لم يصبح بعد ذلك الشيء المهم " (٢٤) ، فقط بدأ يحس أنه " ذلك الشيء التافه غير المهم " (٢٤) . وتصبح مشكلة هذا الابن " هى الاحساس بالتناقضات بين صورة الذات

(*) كما فى قصتى " موت معالى الوزير " و " الجريمة العظمى " : لنوال السعداوى .

(**) كما فى قصتى : كانت هى الاضعف : لنوال السعداوى ، واغتصاب : لعائشة أبو النور .

فى الماضى وصورتها فى الحاضر ، بين مشاعر الخيبة وانعدام القيمة التى يحسها فى الواقع ، ومظاهر الاعجاب والفخر ، تلك التى أحاطت به – حينما انجب ولدا – لتحسسه أنه قد أصبح مرة أخرى ذلك الشيء المهم ! .

وعلاقة هذا الابن بأبويه – تبدو فى " بساط الريح " : " لسلوى بكر " – جوهرها الغربة ، حيث يظل الابن غائبا بصفة دائمة بفعل السفر ، والسفر هنا يحوى فى داخله معانى التحول ، لأنه يعنى – رمزيا – رغبة فى الفرار من الزمان والمكان " من المتغير إلى الأزلى ، من الزمان إلى للازمان ، من عالم الواقع إلى عالم المثل ، من الفوضى إلى النظام " (٢٥).

فمعالم " الابن " تغيرت – فى عينى الأم – بفعل السفر – كما من " بينى وبينه بلاد وبحور " لسناء البيسى " – فقد أصبحت تراه ، وكأنها لا تراه ، فقد " تبدل تمامًا .. رجل آخر غريب .. حاجزا بيننا لا يرى كأنه خلف زجاج فاترينة " (٢٦) وتظل الأم فى دهشتها تتساءل " هذا الرجل ذو المظهر الأجنبى .. حملته أحشائى شهوراً " (٢٦).

وفى قصة " أصل العطف " : لسناء البيسى " تفتر علاقة الابن بوالده بمجرد تجاوزه مرحلة الطفولة ، فالمراهقة وفى أسى يتحدث هنا الأب عن هجر ابنه قائلاً : "راح .. انسلخ ، لم يعد ينادينى " بابا " يلقبنى بالدكتور وأناديه بدورى يا دكتور .. يهز رأسه بوقار مؤمنا على كل أرائى كمجاراة لطفل يهذى .. يمد لى يده الباردة ، وفى عينيه الزرقاوين بئران غاصتان باللامبالاة " (٢٧).

وفى قصة " الياسمين بعد الأربعين " : لسناء البيسى " يثير الاقتراب من الوالدين مشاعر ضجر الابن فقد " انجباه وقد تجاوزا الأربعين .. عاش طفولته وحيدا فى جو من الشيخوخة والمرض والتذمر وعندما أصبح شابا وجد نفسه حبيسا بين طفلين تكسوهما التجاعيد .. أنانية الكهولة التى لا يستطيع ردعها أو عصيانها . إنهما يحقران شبابه الذى وصل إليه بلا كفاح أو مصاعب يسفهان آراءه لأنه صغير غير مجرب . يتفاخران عليه كأن شيخوختهما امتياز لأنها زاخرة بتجارب الحياة " (٢٨).

" فكر ألف مرة أن يهرب . يهاجر . يتبدد . يتزوج ويعيش معهما ؟ سيخلق لنفسه المشكلة . لن تحتمل هى ولن يطيقاهما يبتعد بها ! ولمن يترك من لا قوة لهما " (٢٨)

ويموت الوالدان ولا يشعر الابن حينئذ بأنه وحيد فقد أسرع وأغلق حجرتيهما بالمفتاح " وطوح به بعيدا من نافذ المطبخ " كمن يطوى صفحة مضت ، لا يود الرجوع إليهما ثانيا .

هكذا تنضب مشاعر الحنين بين الابن ووالديه ، كنتيجة حتمية تشير بها الكاتبة إلى نوعية الخلل الكائن فى العلاقة الهرمية داخل الأسرة العربيــة التقليدية . أيضًا ملامح صورة الابن - لدى كاتبات هذا الاتجاه - تتأثر بنوعية تلك العــلاقات المفترية ، فتبدو هى الأخرى مغتربة ، بلا ملمح ظاهر يميز هويتها أو يعكس جوهرها الخفى ؟ .

*****

"صـورة الأبـن"

(١) انظر : مـها محـمد أبوالنصر : تـطـور مفهوم الرمزية في التحليل النفسي ، ص ٢٣٦ ، ٢٤٧ .

(٢) انظر : د : مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى . ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٣) انظر : د : هشام شرابى : البنية البطركية ، ص ٥٣ .

(٤) نفسه : ص ١٠ .

(٥) د : على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ،ص ٧٦ .

(٦) جاذبية صدقى : ليلة بيضاء مجموعة ليلة بيضاء ، ص ١٥ .

(٧) نفسه : ص ٢١ ، ٢٢ .

(٨) ابنة الشاطىء : الوالدة ، مجموعة سر الشاطىء ، ص ٢٢ .

(٩) ابنة الشاطىء : الخاسرة ، مجموعة سر الشاطىء ، ص١٢٣ .

(١٠) أليفة رفعت : البعث ، مجموعة صلاة الحب ، ص ٧٣ .

(١١) ألفية رفعت : في موسم الياسمين ، مجموعة من يكون الرجل ،ص ١٥٧ .

(١٢) ألفية رفعت : البعث ، ص ٧٤ .

(١٣) د : مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى ، ص ٢٢٣ .

(١٤) نجيبة العسال : أشواك الحنان ، مجموعة كل هذا لأنها حواء ص ٩٦- ٩٧,

(١٥) صوفى عبد الله : لحظة تجلى > مجموعة نبضة تحت الجليد ، ص ٥٢ .

(١٦) صوفى عبد الله : بلا حدود ، مجموعة شيء أقوى منها ، ص ٣٤ .

(١٧) صوفى عبد الله : شيء أقوى منها ، مجموعة شيء أقوى منها . ص ١٠ .

(١٨) نوال السعداوى : كانت هى الأضعف ، مجموعة كانت هى الأضعف ، ص ٨ .

(١٩) عائشة أبو النور : اغتصاب ، مجموعة ربما تفهم يوما ، ص ٩٨ .

(٢٠) مصطفى حجازى : التخلف الاجتماعى . ص ٢٢٦ .

(٢١) نوال السعداوى : كانت هى الأضعف ، ص ١٢ .

(٢٢) نوال السعداوى : موت معالى الوزير سابقا ، مجموعة موت معالى الوزير ، ص ٧ .

(٢٣) على زيعور : التحليل النفسى للذات العربية ، ص ٤٦ - ٤٧ .

(٢٤) وفيه خيرى : ذلك الشيء المهم ، مجموعة أكثر من شيء ص ١٩٦-١٩٧ .

(٢٥) د . طه محمود طه : القصة فى الأدب الإنجليزى ، ص ١٦٨ .

(٢٦) سناء البيسى : بينى وبينه بلاد وبحور ، مجموعة هى وهو ، ص ٦٦٧ .

(٢٧) سناء البيسى : أصل العطف ، مجموعة هى وهو ، ص ٥٤-٥٥ .

(٢٨) سناء البيسى : الياسمين بعد الأربعين ، مجموعة هى وهو ، ص ١٩٧-١٩٩,

(٤)

"صورة الأخ"

تبدو صـــورة "الأخ" فـى القصـص النسائـى - هامشية بمعنـى ندرة وجودهـا (كشخصية رئيسية) فى النصوص القصصية ، إلى جانب ضعف تأثيرها (فنيا) على النسـيج القـصـصى - وذلك من خـلال ضـعف تـأثيـرها على شـخـصـيـة البطـلة/الأخت ، ربما ذلك لأن دورى الأب والزوج يـشكلان دورا جـوهـريا فى حياة المرأة ، يليهما فى الاهتمام وجود " الابن" ، ثم "الأخ" .

ودور " الأخ " يتأثر - إلى حد بعيد - بوجود الأب فى الأسرة . بل ويتناسب معه - أحيانا - تناسبا عكسيا أن دور " الأخ " يصبح دوراً رئيسياً فى حالات ضعف شخصية " الأب " بموته أو غيابه ، على حين تظل شخصيته هامشية طالما كان الأب حيا قوياً .

فالأب فى قصص : " نفوس غليظة " ، وبين الحصص . و " إحدى وثلاثون شجرة جميلة " (*) - على سبيل المثال - توفى لذا بدت شخصية " الأخ الأكبر " متضخمة ، حيث أصبحت له سلطة ومكانة فجأة . بينما نجد دوره يتضاءل بجوار الأب - فى حياته - كما فى أربعة رجال وفتاة (*) وليصير لوجوده اعتباراً لقوة شخصية " الأب " فى الأسرة .

ويتمثل الأخ الأكبر شخـصـية أبيه - داخل الأسـرة ليصـبح امتـداد له بعـد وفاته ؛ لذا يصبح فى الغالب - متسـلـطا على أخوته ، متمـاهيا فى الوظـائف التى قـد توارثهـا عن الأب فى العـائلة . ربما لأنه قـد حـاز منزلة أولى فى أسرته منذ أن لاحقه الأب بالوصايا ، والرعاية " وقد يكون العناية به مجرد تعود على العناية بالرائد ، بأول مـولود . لكنـهـا ملحـوظة هـامـة تماماً ، لعلهـا اسـتـمـرار النظرة الاسطورية لبكرية .. ليساعده فى الإنتاج وإدارة البيت والسهر على شرف الأخوات " [1].

(*) نفوس غليظة : مجموعة " الجورب المقطوع " ملك عبدالعزيز .
بين الحصص : مجموعة " سجن النساء " : اسما حليم .
إحدى وثلاثون شجرة جميلة : مجموعة مقام عطية : سلوى بكر .
أربعة رجال وفتاة : مجموعة : أربعة رجال وفتاة : صوفى عبد الله .

ولا تتباين صورة " الأخ " لدى " كاتبات " **الاتجاهات الثلاثة** " ، فى هامشيتها أو فى شكل علاقتها بالأخت ، وربما يرجع هذا إلى ثبات الأدوار فى الأسرة العربية (عموما) وعدم تغيرها ، أو إلى هامشية هذا الدور (بصفة خاصة) ؟

فسمة القسوة فى الأخ الأكبر لازمة لشخصيته فى علاقته بالأخت ، فلا تتغير بتغير موقف الكاتبة أو اتجاهها فموقفه من أخته الصغرى لدى كل من : نجيبة العسال " فى " لم يكن حبا " ، وملك عبد العزيز " فى نفوس غليظة " وصوفى عبد الله فى أربعة رجال وفتاة " - من كاتبات الاتجاه الأول - لا يختلف عن موقفه لدى " نوال السعداوى " فى قصة من حياة طبية " واسما حليم " فى " بين الحصص " - **كاتبات الأتجاه الثانى** ، وذلك أن الأخ لدى كلتيهما بمثابة القيد الذى يعوق حركة أخته ، فإذا كان فى " أربعة رجال وفتاة " يمنع أخته من العمل بالقوة ، فإنه فى قصة " بين الحصص " يجبرها أن تسكن داخلية بالمدرسة " كى لا يضايقها أحد بالمواصلات " [٢] فى حين أنها انتقلت من مدرستها القريبة إلى هذه المدرسة البعيدة متعمدة البعد ، كى تسنح لها فرصتها بالتعارف على آخرين تجد بينهم فرصتها فى الحب والزواج خاصة أنها أيقنت أن سبب عدم زواجها حتى الآن هو : " أن البيت بجوار المدرسة فلا يراها أحد ، وكل مدرسين المدرسة ليسوا عزاباً [٢] .

وحين يشك " الأخ " فى خطيئة أخته مع رجل غريب ، فإنه لا يتورع من محاولة التخلص منها - كما فى " نفوس غليظة : لملك عبدالعزيز " ، و " قصة من حياة طبية " لنوال السعداوى - فالأخ يبدو هو صاحب النفس الغليظة ، الذى يقتل أخته معنويا ، ثم يجهز عليها ماديا .. فهو بمجرد موت " الأب " أبح " السيد الجديد " ورغم أنه يصغرها ببضع سنين إلا أنه قاد حياتها وزوج اختهما الصغرى بمن تقدم لخطبتها هى وتتساءل هى : " أما كان يجدر بأخى أن يرده عن كلتيهما ، بدلا من أن يحرق قلبى ، ويحفر هوة بينى وبينها ؟ .. ما كنت استشعر غيرة أو حقدا لو أنه تقدم لطلبها أول الأمر ، ولكنه قصدنى " [٣] ثم لم يلبث حين رآها " أن صارح أخى أنه يريد أن يستبدل هذه بتلك .. لقد وجد لدى البائع سلعة أفضل ، فلماذا لا يرد الأولى ، ويحظى بالثانية ؛ " [٣] " وقد وافق أخى فى بساطة عجيبة " . وتمضى السنون ، وتعيش هذه الأخت الكبرى

بمفردها فيتردد عليها الرجال وحين يعلم " الأخ " بهذا ، يذهب لقتلها .. لكنها لا تخاف بل تحيا تنتظره : " سيأتي ليقتلني ... يظن أنني لم أمت بعد .. آه .. ولكنني قدمت .. مت من أمد طويل .. قتلني هو وإن كان لا يذكر ولا يدرى " (٤).

هكذا تتحول رابطة الإخوة من رابطة مودة ورحمة إلى رابطة تسلط وقهر . يتضامن فيها " الأخ " والتقاليد الجائرة على عزل الأخت ، بعد تشيينها إلى سلعة " رخيصة ، أو بضاعة راكدة ، قد ضاعت قيمتها بضياع المشترى أو الطالب .

وإذا كانت سلطة " الأخ " المكتسبة – هنا – تمثل الامتداد لسلطة " الأب " فإنها أيضا – لدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** " كزينب صادق " فى أسرار الحياة " وسلوى بكر " كما فى " إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء " لا تختلف كثيراً لأنه يظل رمزاً للسلطة التى تهدد كيان وراحة " الأخت " فهو فى " إحدى وثلاثون شجرة " يعمل ضابطا وهذا العمل يحجم من حريتها فى الانتخابات ، وفى الخروج الفردى للادلاء بالرأى ، ومن أجله تواجهها أمها : ألا تعرفين أنه ضابط ، وأن مسلكك هذا يجعله مضطرا لترك عمله ؟ ألا تكفين عن الرعونة ، وتلزمين الصمت أبداً ، والله إن لسانك يستحق قطعه " (٥) .. وحينئذ لا تتورع هذه " الابنة " من الامساك بالمقص ، وبالفعل بقطع لسانها " أليس هذا أهون من الانتحار " (٥) وفى قصة " أسرار الحياة " لا يختلف موقف " الأخ " كثيراً ، حيث نجده يقول مراضيا أبيه : " لا تخف ولا تحزن ، ستسجن ابنتك مدى الحياة ، لن تعرف الطريق إلا بصحبتنا ، ولن تعرف شيئا من أسرار الحياة " (٦) .

هكذا يتمثل " الأخ " دور الأب ، مما يؤثر على شكل علاقته بالأخت وبدل أن تجمعهما روح الإخوة ، تفرقهما روح الصراع والتنافس ؛ (*) ذلك أنها منذ الصغر "

(*) لا تنحصر مشاعر الغيرة والتنافس فى العلاقة بين الأخ ، والأخت فحسب ، بل تتجلى – أيضا العلاقة بين الأخ ، كما فى قصص : القاتلة : لبنت الشاطىء ، وكلهن عيوشه : لصوفى عبد الله ، والليل طويل " لجاذبية صدقي ، – حيث نجد محصلة العلاقة هى الصراع الذى يصل إلى حد القتل الذى لا يهدف إلى شىء سوى الحصول على المرأة . " فإبراهيم " على سبيل المثال – فى قصة " كلهن عيوشة " تنطوى نفسه على حسد وموجدة لهذا الأخ الذى لا يموت . والذى لا يتخلى عنه بالنجاح " (ص ١٣٩) ، بينما نجد هذا الأخ =

ألقى فى روعها أنه صنف ممتاز ، ولم يكن عقلها يفهم سر امتيازه عليها ، وهو ابن أمها وأبيها ، لا فرق بينه وبينها إلا أنه يصغرها فى السن " (٧) وفى قصة " الوالدة " تتذكر الطفلتان " دعوة الأهل لهما تعيشا لتحملا أخالهما ذكرا ، فخيل إليهما أنهما ماخلقنا لغير ذلك .. " (٧) . لكن هذه الطفلة تفجع – فى " عندما تحلو الدنيا " : جاذبية صدقى – عندما ينقطع عنها الحنان فجأة حيث يتحول إلى أخيها " الولد " ، الطارىء الجديد الذى ولدته زوجة أبيها ، حينئذ تحس بالحاجة الحقيقية ليد أبيها لتمتد إليها ، وتقول : " حاولت مراراً أن ألفت نظر أبى .. دون جدوى " (٨) .

لكن الجانب المتعاطف من صورة " الأخ " – تجاه الأخت – قد يظهر مع موت الأخت – كما فى سر الشاطىء : لابنة الشاطىء ، حيث نجده فجأة ، " ترك دراسته ، واشتغل بالبحث عنها يستأجر كل يوم غطاسا ، ثم يقف منتظر عودته ، فإذا كان اليوم مضى ، فاستأجر غطاسا آخر ، ومضى به إلى منطقة أخرى (٩) . لكن الغطاسين فرغوا من البحث " ويقى الفتى المسكين عند البقعة .. ينتظر أن تنحسر إحدى هذه الموجات عن جسم الشهيدة " (٩).. هكذا قد يصبح " الأخ " لأخته بمثابة الامتداد والبديل لشخصية الأب – فى شقها الحامى (المنقذ / الملاذ) .

= متسامحا من وجهة نظر الكاتبة – لأنه يبتعد عن حبيبته التى تزوجت أخاه ، ويقنع بجوارها : " أنها اليوم زوج أخيه .. فليعشا فى بره ، وبها يراها فى كل لحظة ، ويكفيه منها الحديث والنظر " (ص ١٣٩) هكذا تعكس علاقات الإخوة اضطرابات نفسية ، سلوكية تتجسد فى جسد الأخ الأكبر أو فى الغيرة من الأخ الأصغر أو فى رفض البنت لذاتها .. إلخ ويتأثر هذا التفضيل بين أفراد الأسرة الواحدة ، غالبا ما تظهر أيضاً عقدة " قابيل وهابيل " كتعبير دفاعى (غير واع) عن الرفض لأسلوب التفرقة الذى يمارسه الوالدان فى تنشئتهم للأبناء مما يخلخل دعائم الأسرة حيث يهيئوا للمجتمع ولديهم استعدادات نفسية غير صحية ولاسوية .. فالآخر ينشأ فى هذه الأسرة إما كارها لأخيه كما فى " الليل طويل " لجاذبية صدقى متسلطا على أخته كما فى أسرار الحياة : لزينب صادق – ، أو تابعا ضعيفا لأهله – بصفة عامة – مما ينعكس على مجمل تصرفاته على علاقته بأخوته حيث نجده فى " الشهيدان لجميلة العلايلى ينساق لنصيحة أبيه (الرافض لزواج أخيه من الفتاة الفقيرة) بتخدير زوجة أخيه وإظهار النوم بجوارها أمام زوجة (أخيه) حتى يطلقها ، وفى قصة .. الورقة الصفراء : " لأمينة السعيد " يضعف أمام تهديد زوجة أخيه (السجين) : بألا يعرب عن خيانتها وعلاقاتها الغامضة بالرجال ، نظير سكوتها على دليل مادى مكتوب فى ورقة صفراء من شأنه أن يسجنه أو أخيه أيضا أو ينساق لتهديداتها ويخاف قانعا ، لكنه فى صمت يفكر في قتلها .. إن انسياق " الأخ – هنا – وراء الأب تارة ووراء زوجة الأخ " تارة أخرى " لا يبرره حسن النية ، أو الخوف على الأخر ، فقط يعكس مدى الضعف وقلة الحيلة ...) ..

لكن نوعية هذا التعاطف تتأثر إلى حد بعيد بالمصلحة الشخصية حينئذ يتبدل التعاطف (مع الأخت إلى أنانية مشاعر الحماية إلى نقيضها ، ففى قصة : " نعناع يابيه " لسناء البيسى " يموت الأب والأم ، ولا يتركان سوى حجرتين وصالة للولد والبنت ، اللذين يكبران معا ، فيشعران مع الأيام بضيق المكان عليهما ولكن لا حيلة للأخت ، ولا جاه لها باق تراه سوى فى أخيها الذى أصبح لها " أخا وأبا وأما ، وعونا ، وعينا ، وعافية " [١٠] ونظرا لأنها لم تتزوج بعد ، فإنها تظل ترجوه " بنظرات ألا يسقطها عن عرش الغرفتين والصالة " [١١] ، بينما هو من أعماقه " يتمنى أن يخلعها من هذا البيت ليزرعها فى أى بيت آخر ، ترتبط بزوج يأخذها بعيدا عنه وتتركه ليتزوج المسمسمة ، يعيش فى العمر يومين .. " [١١] . لكن شيئًا مالم يتغير فى حياة " الأخت " ، لذا تتجمد حياته تصير كخطواته المثقلة بينما صورته تتمثل له فى أحلامه فى "شجرة تنمو فى اتجاه عكسى ، الأوراق على الأرض والجذور نحو السماء " [١٢].

****

هكذا يتأثر مؤشر نوعية العلاقة مع " الأخت " بـنوعية الأزمات فى الواقع – بصفة عامة – وبنوعية التنشئة التى يرونها فى أسرهم – بصفة خاصة – كسياسة التفرقة بين الجنسين ، داخل هذه الأسر التقليدية / الأبوية – بما تنطوى عليه من فصل طبيعى بين " الثنائيات " المتضادة – ينشأ عنها بالتدريج إحساس بأن التفرقة أمر طبيعى ، مما يفتح الباب أمام مختلف أنوا ع التفرقة بين الناس .

إن صورة " الأخ " لدى الكاتبات " **الاتجاهات الثلاثة** " تبدو ثانوية " كما " من حيث وجودها فى القصص النسائى ، " وكيفا " من حيث تأثيرها على نسيج أحداث هذه القصة – بصفة خاصة – أيضًا يبدو عالمها من خلال البطلة / المرأة – فى معظم الأحيان – حيث يقل أن تترك الكاتبة له العنان كى يعبر عن ذاتيته ، مما يؤثر سلبا على اكتمال الجوانب المختلفة من صورته .

الهوامش

(١) د : علي زيعور : التحليل النفسي للذات العربية ، ص ٧٦ .

(٢) اسما حليم : بين الحصص ، مجموعة سجن النسا ، ص٥٧ .

(٣) ملك عبد العزيز : نفوس غليظة ، مجموعة الجورب المقطوع ، ص ٥٦-٥٧ .

(٤) نفسه : ص ٥٣ .

(٥) سلوى بكر : " إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء ، مجموعة " مقام عطية " ، ص ٨١ .

(٦) زينب صادق : أسرار الحياة ، مجموعة ضاع منها في الزحام ، ص ١٥ .

(٧) ابنة الشاطيء : الوالدة مجموعة سر الشاطيء ، ص ٢٢ .

(٨) جاذبية صدقي : عندما تحلو الدنيا ، مجموعة الليل طويل . ص ٧٥ .

(٩) ابنة الشاطيء : سر الشاطيء ، مجموعة سر الشاطيء ، ص ١٢ .

(١٠) سناء البيسي : نعناع يابيه ، مجموعة هي وهو ، ص ١٤ .

(١١) نفسه : ص ١٦ ، ص ١٤ .

(١٢) نفسه : ص ١٨ .

" الجزء الثانى "

التشكيل الفنى لصورة الرجل

عند الكاتبات المصريات

الفصل الأول

" الشخصية .. والتشكيل الفنى لصورة الرجل "

مدخل :

يعد "الصراع" أحد العوامل الرئيسية المؤثرة فى بناء شخصية الرجل القصصية – فى قصص الكاتبات المصريات – وتكمن أهميته فى قدرته على تحديد الشخصية القصصية وسلوكها فى الواقع ، وعالمها الداخلى "ذلك أن صراع الشخصية فى واقعها ، وبالظروف المعقدة التى تحيطها يعنى فى أبرز جوانبه استكمال ملامح الشخصية وتمكين المتلقى من إدراكها بأبعادها الفكرية والطبقية ، وبالتالى ممارسة حياتها والحكم عليها فنيا " (١) ، أيضا يمدنا الصراع بمعرفة النموذج ، والرؤية ، كما يعطينا الاحساس بمغزى القصة ومجراها ، ومن ثم يصبح بمثابة العمود الفقرى فى القصة – بصفة عامة – بمعنى أنه ذو أهمية بالنسبة للشخصيات القصصية ، لأنه قد يكون خارجيا أى يدور خارج الشخصية ، فى البيئة أو المحيط ، أو داخليا ؛ أى يعتمل فى أعمال الشخصية من الداخل . وهو فى الحالين لابد من أن يكون ذا قيمة ، وغير مفتعل ، حتى يمكن تقبله ، وليبلغ تأثيره فى النفس " (٢) .

وتخضع طبيعة الصراع الكائنة فى البناء الفنى لشخصية الرجل القصصية – هنا – لدرجة الصراع الذى تعانيه الكاتبة / المرأة فى الواقع مجتمعها مع الرجل ، والذى يتلخص – كما سبق أن أشرنا فى مدخل الرسالة – فى ثلاثة محاور : " محور المسايرة ، ثم محور المعارضة وأخيراً محور التردد ، وهذه المحاور / الاتجاهات كان من شأنها أن تحصر شكل العلاقة مع الرجل فى أشكال ثلاثة :

١ – علاقة خضوع .

٢ – علاقة تسلط .

٣ – علاقة توافق .

فنوعية الصراع الذى يعانيه الرجل – كشخصية قصصية – تخضع إذن لنوعية الرؤية – إلى الرجل بصفة عامة – تلك الرؤية تظل أسيرة موقع الكاتبة / المرأة من مجتمعها بصفة خاصة . أيضا صورته كبطل قصصى تبدو محورا لاهتمام البطلة وصراعها الذاتى ، فى مقابل التهميش للصراع الشمولى الإنسانى (*) – فى الغالب – أو بمعنى آخر أن الرجل ما زال يشغل موقع الصدارة من اهتمامها ، حيث ما زالت تدور عاطفيا ونفسيا فى فلكه .

وهذا من شأنه أن يعكس ماهية – حجم / موقع – الرجل من عالم المرأة بصفة عامة ويعكس التباين فى رؤية الكاتبات للرجل – مدى التباين الكائن فى صورة الذات – لديهن – والتى تؤثر إلى حد بعيد فى شكل العلاقة مع الآخر / الرجل ، وعنها تنفجر أشكال عديدة من الصراع داخل كيان الذات الكاتبة تتراوح درجتها بين الرفض المضمر لسلطة الرجل – كما هو لدى كاتبات " **الاتجاه الأول** " والاحتجاج المعلن فى أحيان أخرى – كما هو لدى كاتبات " **الاتجاه الثانى** " – موقف ثالث يتسم بقدر من الموضوعية أو النضج الفكرى والفنى . ويتبدى هذا لدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** " .

****

(*) انظر نتائج بحث رسالة الماجستير " الروائية المصرية وصورة المرأة " : باب قضايا المرأة فى الرواية النسائية ؛ لتبين طريقة الروائيات – أيضا – فى تهميش القضايا العامة فى رواياتهن ، فى مقابل تركيزهن على القضايا الذاتية الخاصة .

" والصراع " بمعناه قد يعنى " التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذى يؤدى إلى الحدث فى المسرحية أو القصة ، وقد يكون هذا التصادم داخليا فى نفس إحدى الشخصيات وقوى خارجية كالقدر أو البيئة ، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى " (٢).

فوجوه الصراع ، بصفة عامة ، إذن أربعة : تبدأ بالصراع مع الذات ، ثم بالصراع مع قوى خارجية أقوى كالقدر ، ثم مع البيئة – ممثلة فى أفراد أو جماعات – (الآخرين) ، وأخيرا مع الآخر " (الفرد) .

وما يعنينا فى هذا الجزء – بصفة خاصة – هو الصراع الذى تعانيه الذات الكاتبة تجاه " الآخر " (الرجل) فحسب ، ومدى ارتباط هذا الصراع – وتأثيره – فى رؤية الكاتبة إلى ذاتها والعالم .

وما يعنينا أيضا – عبر هذا الجزء ليس هو التوقف عند الصراع في ذاته ، إنما هو الإدراك لماهية تأثير الصراع فى تشكيل الكاتبات لصورة الرجل (فنيا) ، وذلك لتبين مدى نجاح أدوات ، التشكيل الفني – لصورة الرجل – فى توصيل رؤية الكاتبة .

****

١ – وتتسم علاقات كاتبات " **الاتجاه الأول** " بالرجل – كما أشرنا فى مدخل الدراسة – بالخضوع ، خاصة فى الفترة ما قبل الخمسينات – حيث صورة الذات مفقودة ، ويتبع هذا الخضوع تبعية ضمنية تبنى خلالها الكاتبة قيم الذات السائدة فى صور شتى : تبدأ من التقليد لكتابات الذات السائدة (الكتاب الرجال) ، وتنتهى بالالتزام بالرؤية التقليدية للأدوار الاجتماعية ، وهذا فى حد ذاته عن صورة الصراع الكائن داخل الذات الكاتبة وما تنطوى عليه من تماهى فى ذات الرجل ، بالامتثال لقيمته وإرادته .

وتتسم صور الرجل – لديهن فى فترة ما قبل الخمسينات بكونها ليست امتداداً للذات الأنثوية (للمرأة / الكاتبة) نظرا لكون هذه الذات ما زالت فى طور الفقدان ، بل تبدو امتداداً لصورته الشائعة فى المجتمع ، والأدب بصفة عامة .

فالأفكار التى يعتنقها الرجل – لدى كاتبات هذا الاتجاه – هى نفسها الأفكار السائدة فى واقع تلك الفترة ، بل إن مجمل الموقف الذى يعبر عنه هذا الرجل – فى تلك الكتابات – هو نفسه الموقف الذى يتخذه الرجال فى تلك الفترة من الواقع أو من المرأة ، أيضا معالم شخصيته لا نجدها تختلف كثيراً عن المعالم الشائعة / المتفق عليها فى الواقع ، بما فى ذلك نظرته إلى المرأة بصفة خاصة ؟

وتلك الأفكار قد تظهر من مجموع صفاته التى تتفق على سماتها كاتبات تلك الفترة ، واللاتى يضعنه فى موقع الصدارة – موقع الفعل أو الحدث – بينما نجدهن يضعن المرأة / البطلة فى موقع رد الفعل ، موقع الانفعال بالحدث ! .

ومجموع صفات الرجل – القائم فى قصص تلك الفترة –تجعل منه القوة التى تحتمى بها المرأة ، والعقل الذى يحجم من جموح المشاعر – كما فى " راعية الغنم " ": لجميلة العلايلى " – لما له من تفكير منطقى قوام – كما فى الزاهد : لجميلة العلايلى – يفوق تفكير المرأة ، ويتفوق عليه – كما فى " الشهيدان : لجميلة العلايلى – وفى مقابل هذه الصفات نجد الكاتبة ترصد ملامح للمرأة مجملة إياها فى صفات مقابلة ، نسمها بالسلبية – كما فى " حدث أمنة : لسهير القلماوى – والتقلب كما فى " خلود : لسهير القلماوى " – والانفعالية والضعف أمام رغباتها – كما فى " راعية الغنم " .

وكان هؤلاء الكاتبات بهذا الرسم المعتمد لشخصيات كل من الرجل والمرأة ، يعدن صياغة الأفكار الشائعة عن الأدوار الاجتماعية الثابتة / المحددة لجنسين – مسبقا – فى الواقع ، والصورة الشائعة للمرأة – هنا – تقترب من نموذج " المرأة الدمية " لترمز إلى انفعالية وضعف وسطحية النمط الأنثوى بصفة عامة .. أيضا النموذج الأنثوى المستحسن – لدى الرجل / البطل – هى المرأة الطفلة – كما فى قلبان فى ذبول : لابنة الشاطئ – فى مقابل النموذج المستهجن لديهن – وهو نفس المستهجن لدى الكتاب / الرجل – وهو نموذج المرأة " اللعوب " ، أى التى تلعب بقلوب الرجال بتسخيرها ثم نبذهم ثم بالاستغناء عنهم ، أو استبدالهم – كما فى " خلود " لسهير القلماوى وتصفها الكاتبة الرواية – مستنكرة صنيعها – قائلة : أه ما أمكرها إنها لما أيقنت من قلبه عبثت به " (٤).

وتعنى الكاتبات – هنا – بخلق جو رومانسى تنحصر مقوماته فى الاعتداد بالعاطفة ، وما ينتابها من جموح يتسم به جميع الرومانسيين ، لأن وعى البطلة بهذه

العاطفة لا يكون كما هو سائر لدى الإنسان العادى ، بل كما تفهمه هى بتمايز وتفرد ، لأنها تصبح - فى عاطفتها - لا تحب كسائر الناس ، بل هى محبة - على طريقة الرومانسيين - حبا عنيفا يدفعها إلى الانتحار - كما فى " راعية الغنم " على سبيل المثال - فى حين أن الناس الطبيعيين - فى موقف حياتهم العادية لا ينتحرون إذا فشلوا فى الحب ولا يهيمون إلا بعد معرفة طويلة ، أما هذا النوع من العاطفة لا يعد سوى إحساس فردى بحت !

والكاتبات فى تصويرهن لتلك المواقف نجدهن يفتعلن مواقف وأحداث من شأنها أن تعتمد على العنف فى التعبير والتهويل فى الوصف بهدف إثارة عواطف القارئ ، ففى قصة " راعية الغنم " - على سبيل المثال - تفتعل الكاتبة عزوف " الراعية " عن الحياة بهجرتها إلى الصحراء مبررة ذلك بقولها : " إنها تضحية هائلة منها بلا ريب ، ولكنها تعرف أيضا أن الوحشة الهائلة أهون من أباطيل المدينة وتهاويل الجموع ومساوىء البشر ، وأقل خطرا من محن التقاليد وتعسف البيئة الحاكمة ؛ " (٥) وتفتعل الكاتبة أيضا حدثا تلتقى من خلاله الراعية بفتى (عابر سبيل) يظل يتأملها من بعيد ، ثم يقترب منها طالبا كوب ماء وبعد حديث نجدها تطلب منه أن يبقى معها : " بل تتشبث بردائه ، وقد نسيت حذرها ، وقالت : ابق بجانبى ، لا تتركنى هكذا وشيكا " (٥) بينما هو يحاول " أن يخلص نفسه من بين يديها وعلى شفتيه بسمة السخرية حتى امتدت إلى قهقهة طويلة فاستفاق فوجدها بين يديه جثة هامدة .... فنضحها بالماء حتى استفاقت ففتحت عينيها فى بطء وغمغمت أمازلت هنا أيها القدر الجائر : (٥)

كل هذا يحدث فجأة ، دون سابق تمهيد من الكاتبة لهذا الحدث ، بل فى لحظة خاطفة لا تعتمد فيها الكاتبة على مقدمة فكرية أو منطقية ، بل إن الصورة والحدث فى القصة يعتمدان على الأسلوب الجامح المحشو بالمبالغات ، والعبارات المطلقة التى لا تخلو من " كلاشيهات لفظية مثل " لا تتركنى هكذا وشيكا " و " أيها القدر الجائر " !

ويقلل تدخل الرواية - فى كل قصص الكاتبات (جميلة العلايلى - وابنة الشاطىء ، وسهير القلماوى) من واقعية ومنطقية الحدث فى القصة كما تتأثر **الشخصية القصصية للرجل** ، حيث تحجم حريتها - ورغم محاولة الكاتبة - فى رصدها لتلك الصورة - بتصديرها

فى النص بصفتها متعالية ، وخارجة بقوتها عن حدود الضعف الإنسانى ومتحكمة فى بقية أفراد القطيع من النساء ، على طريقة كونه " السيد المطاع فى الحى " [٦] إلا أن شخصيته لا تأتى معبرة تماما عن رؤية هؤلاء الكاتبات .

فبينما يرونه فى صورة " السيد " الذى يملك الكثير من زمام نفسه ، إلا أن شخصيته تأتى سلبية تماماً بمعنى أنها تقف جامدة ، لا تصنع أحداثا (كمعظم الأبطال الرومانسيين) ، بل تتلقى الأحداث كما تجيئها ، وتستدير اللحظ اسفه ، لتغدوا أحلامها وعواطفها وانفعالاتها احساسات داخلية مكبوتة ، لاتنطلق سوى فى أحلام اليقظة والتخيل ...

فالحبيب يتخلى عن فتاته فى قصص " راعية الغنم " وقلبان فى ذبول " وقلب فتاة " ، وحديث أمنة متعللا بطاعته للتقاليد والأهل ، لإلزامهم إياه الزواج بأخرى ثرية (كما فى " قلب فتاة ") وزاعما أن أباه قد " أسر إليه أن لا وسيلة لإنقاذ الأم المعذبة إلا بزواجه من ابنة عمه التى ورثت عن أبيها كثيراً من المال والعقار " [٧] ويكون الموت هو العائق الفجائى الذى تفتعله الكاتبة – كما فى الشهيدة و " لم لا ترقص " – لتنتهى القصة نهاية مأساوية .. ورغم أن **الشخصية القصصية للرجل** – هنا – تستقطب بصراعها الفردى كل أحداث القصة ، إلا أن صراعها فى مجمله يظل صراعا خارجيا حيث يظل الداخل لا يعانى صراعا عميقا ، فقط تظل فكرة الصراع بين الحب والواجب ، أو الضمير والعاطفة هى العامل المشترك الذى ينبنى عليه الصراع لدى الرجل فى كل الأحوال بينما تظل الشخصية القصصية للرجل مطلقة ، بمعنى أنها لا تتأثر بالزمان أو المكان ، بل تظل ثابتة ، لا تنمو ولا تتطور ، لأن داخلها يظل مصمتا لا يعرف ما يريد ، وتكن النهايات الفاشلة (المتكررة) فى كل تلك القصص من أكبر الدلالات على جمود تلك الشخصية ، وتسطيحها بفعل الكاتبة / الرواية منذ بداية القص !

وإذا كانت الكاتبات – هنا – قد فقدن القدرة على تصوير العالم الداخلى للرجل فإنهن قد لجأن إلى السرد ، واخضعنه إلى الأسلوب التقريرى الذى يعمم ولا يجسد ، يصدر أحكام ولا يصور ، وفى الوقت نفسه خضعت لغتهن – سرداً وحوارا – للصيغ التقليدية أو الكلاشيهات اللفظية المألوفة فى اللغة .

ففى " راعيــة الغنم " علــى سبيل المثال – تصــف الكاتبة هذا العــالم قائلة : " وفى أمــسية قمرية ساجية .... جاءته وكان قد أخذ مجلسه على الصخرة ، نظر إليها نظرة خاطفة ، ثم أشار إليها بيده لتجلس فامتنعت واتجهت خلفه لتعود فانتصب فى هدوء وقال لها فى رفق : اجلسى ياطيفى الهارب .. فامتنعت ... (٨).

ورغم محاولات الكاتبات نقل رؤاهن عبر شخصياتهن القصصية – الرجل بصفة خاصة – إلا أن وسيلتهن التى اتبعت هنا اعتمدت على الأسلوب الإنشائى (كما فى مجموعة " أحاديث جدتى ") الذى تميز بالمحسنات البديعية (كما فى قصص " ابنة الشاطىء ") ورغم لجوء " جميلة العلايلى " (فى مجموعتها : الراعية " والشهيدان ") إلى لغة الشعر فى تكويناتها للصورة ، إلا أن اعتمادها ذلك جاء محشوا بالمبالغات ، والتهويل فى الوصف .

وطبيعى أن يتأثر السرد والحوار . فى مثل هذا النوع من القصص – برؤية الكاتبة التى تتصور أنها مازالت تعيش فى عالم تحكمه قوة تفوق قوتها قدرة ، لذا نجدها تضع حاجزا بينها والأحداث والشخصيات ، فتلجأ إلى تصوير الفعل وكأنه يقع فى الماضى البعيد – وهو نفس الأسلوب الذى تلجأ إليه الحكاية الشعبية فى افتتاحيتها التقليدية : " كان ياما كان فى سالف الزمان " ولا تلجأ إلى عرض الفعل الإنسانى فى لحظة حضور .

****

وفى فترة ما بعد الخمسينات (*) يتسم شكل العلاقة بالرجل بكونها علاقة خضوع ظاهرى تتضمن رغبة خفية فى التمرد ، خاصة وقد تطور الوعى – بعد الثورة– ومعه تطور الإحساس بالذات المفقودة وترتب على هذا أن أضمرت صورة الصراع إلى الباطن ، بينما الظاهر ظل محتفظا بمظاهر التبعية والخضوع .

ففى قصص " أليفة رفعت " – على سبيل المثال – يتجلى الصراع بصورته الخفية

(*) انظر بمدخل هذه الكتاب أسماء كاتبات " الاتجاه الأول " فى فترة مابعد الخمسينات .

فى تلك العبارة الاستنكارية التى اطلقتها الطفلة ، وجعلتها الكاتبة عنوانا لمجموعتها : من يكون الرجل ! " ويكون الانتحار الذى تقدم عليه بطلات ؟" جاذبية صدقى : " فى مجموعة " شفتاه وبطلات " أليفة رفعت " فى مجموعة " صلاة الحب " هو الصرخة والتمرد السلبى – على الشكل غير المتكافىء للعلاقة مع الرجل – وقد اتخذ مساره نحو الذات ، أو بمعنى آخر أن الذات تحولت بعدوانها من الخارج إلى الداخل – بالانتحار – " لتصل بثورتها إلى نهاية الشوط . تهرب إلى حل مرضى يظل الظاهر فيه محافظا على التقاليد بينما يفوز الباطن .. يشبع رغباته الدفينة " (٩) .

وصورة الرجل طبقا لهذا المستوى من الصراع تظل أيضا صورة تقليدية تستمد قيمتها الأدبية (*) من كتابات الكتاب الرجال فى أفكارها ، وعادتها ، ولغتها (فى تلك الفترة) ، غير أن التمرد الضمنى / السلبى على الرجل ينسحب لديهن على الشخصية القصصية له ، فيؤثر سلبا على موقعها من القص ، وعلى ملامح الصراع الداخلى لديها أيضا.

فأفكار الكاتبات فى الفترة ما عبد الخمسينات (عن الرجل) تظل فى جوهرها ثابتة رغم تطور الوعى فى الإحساس بالذات فلا نجدها فى مضمونها تختلف عما هو سائد من أفكار من شأنها أن تضع المرأة فى موقع الاستكانة والسلبية ، والانتظار ، فى مقابل وضع الرجل فى موقع الفاعلية وملكية زمام الأمور .

ولما كانت الذات الكاتبة – هنا – تنطوى على صراع مضمر – يعانى تناقضا بين العلاقات الاجتماعية الجديدة والقيم السائدة فى المجتمع ، لذا تأثرت صورة الرجل (سلبا) لدى هؤلاء الكاتبات بما ينطوى عليه الذات الكاتبة من صراع ، بصفة أولية – فى تهميش الرجل من موقع الصدارة فى القصة (**) ، حيث أسند هذا الموقع إلى المرأة / البطلة ، ...

هكذا ساهم الاهتمام الجديد بالذات فى تهميش " الآخر " وجعل تعبيرهن عن المرأة / البطلة يأتى على حساب تعبيرهن عن الرجل / البطل ، " وكان هذا من شأنه أن ضخم من تصوير المرأة كضحية ، وتصدير الرجل كجلاد لها ، وبقدر ما بدت تصرفات المرأة مبررة بدت لنا تصرفات الرجل بلا مبرر ، قائمة على أسباب لا تقنعنا فنيا " (١٠) .

(*) سيتضح هذا فى فصل ثانى " اللغة بالباب الثانى " .

(**) سيتضح مفردات هذا التهميش فى الفصول القادمة خاصة فصل اللغة (المنظور) .

فرصد هؤلاء الكاتبات للصراع الذى يعانيه الرجل (كشخصية قصصية) قل تدريجيا - نسبيا - لو قارناه باهتمام الكاتبات فى فترة ما قبل الخمسينيات . وذلك لتوجه اهتمامهن برصد الصراع الذى تعانيه الأنا / البطلة أكثر من عنايتهن برصد الصراع الذى يعانيه الآخر / الرجل (*) ودلالة هذا الاهتمام هو دخول هؤلاء الكاتبات مرحلة جديدة من الوعى (بالذات المفقود) صاحبها إحساس بالذاتية عبر نفسه فى صور شتى اهمها التمركز حول الأنا " الأنثوى (أو ضمير القص النسائى)

فالرجل - هنا - قدم إلينا من خلال منظور البطلة / الراوية بطريق السرد المباشر - فى معظم الأحيان - ولعل هذه الطريقة كان شأنها أن ساعدت على تلمس أبعاد الحدث والشخوص من منظار ذاتى خارجى ، رصيد رؤية الكاتبة بصفة عامة ، وفى الوقت نفسه دقق النظر فى العالم الداخلى للشخصية الرئيسية (البطلة / المرأة) من وجهة نظر ذاتية مما جاء على حساب الشخصيات الأخرى - الرجل مثلاً - حيث همشت من اهتمام الكاتبة واوضحت بجوار الشخصية الرئيسية، شخصيات "ثانوية " .

****

٢ - وتتجاوز كاتبات " الاتجاه الثانى " - فى علاقاتهم بذواتهن مرحلة بفقدان الذات إلى مرحلة استعادتها من خلال خلق أيدلوجية مفتتة لكل هوية مغايرة لهويتها ، ثم الدخول - بها - فى علاقة تسلطية مع " الآخر " لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة للذات ، دون مقايضة باعتراف مماثل .. لذا يصل الصراع - لديهن ، تجاه " الآخر " إلى حد نقية (رفضه) من الوعى دون تحقيق بديل - له - فى الواقع .

والعلاقة مع الرجل - ضمن هذا الإطار - تبدو فى إطار عدم التصالح - حيث نجد صورته تنشأ لتنحصر فى أحد أبعادها المرفوضة، فبينما تراه " زينب رشدى " - فى مجموعتها : " يحدث أحيانا " - نموذجا جامعاً للمتناقضات تراه "حنيفة فتحى " - فى مجموعتها : السماء أيضا تبكى " - نموذجا فرديا ، محباً لذاته أكثر من أى شىء آخر وبينما تراه " نعمات البحيرى " - فى " نصف امرأة " - متسلطا ،، تراه إقبال بركة " - فى " كلما عاد الربيع " ، وفى " وعرفت لماذا تركته " (**) - متخلفا (***) .

(*) سيتضح مفردات هذا التهميش فى الفصول القادمة خاصة فصل اللغة (المنظور) .

(**) قصة " وعرفت لماذا تركته " : مجلة سيدتى " ، سبتمبر ١٩٨٧ .

(***) راج فى صورة الرجل السيد موقف كاتبات " الاتجاه الثانى " تجاه الرجل ...

ورغم محاولات التمرد المعلن الذى أبدته بطلات " نوال السعداوى " ، وعائشة أبـو النور ، وسكينة فـؤاد " (*) على النموذج التقليدى للرجل إلا أن أفعالهن ظلت تلقيدية للغاية ، حيث ظلت أسيرة وهم : أن حريتها مرهونة بالرجل ، فالبطلة فى مجموعة " ربما تفهم يوما " : لعائشة أبو النور - على سبيل المثال - تبدأ رحلة تمردها بالتمرد على ذاتها فى قصة : "عقارب ساعتى لا تلتقى " إذ ترفض الاستسلام للبكاء عقب الاخفاق فى قصة حب ثم تتلو ذلك بالتمرد على سجن القيم الهرمية فى مجتمعها ، فترفض الارتباط برجل ثرى يـريد أن يقتـنيها كدمية جميلة وأخيرا فإنها تسعى إلى تحريض الآخرين - ليجاوز طموحها عالم الذات وعالم المرأة إلى العالم الخارجي حيث يسيطرالرجل - فنجدها تسجّل شهادة غضبها - فى قصة " ثورة فى أعماق امرأة " - ليستمع إليها طبيبها النفسى المعالج ، وعلى حين يهدر المسجل فإن نيرانا فعلية تخرج من المدفأة لاتؤجج أساس الحجرة فحسب ، بل أيضا تشغل ضمير الطبيب لتلتهم أفكاره الجامدة ، عندئذ ينساق لسان الطبيب ليعترف إليها بحقيقة التناقض الكائن بين مظهره المثالى وجوهره المستغل . وكأن الكاتبة - بهذا تقول أن تفجير القيم الزائفة - تبدأ من تفجيرها فى الذات .

وكان نتيجة هذا الصراع ، داخل الذات الكاتبة ، حدوث انقسام فى الهوية بسبب تفاقم وعيها بالاستغلال ، الذى تراه يحيطها فى الواقع - أنعكس على عملهن الابداعى فى صورة اضطراب فى التعبير عن آرائهن - مما كان له أثر سلبى على صورة الذات ، التى انقسمت هى الأخرى .. وكان نتيجة هذا الانقسام هو فقدان القدرة على كاتبة نسيج قصصى متماسك : ؛ بمعنى أن التفكك الكائن بذات الكاتبة انسحب على كتابة نسيج الصورة التى ترسمها الذات لنفسها ، والآخر ظهر هـذا فى صورة انقسام فى الرؤية (**) وضمور فى ملامح العالم الداخلى للآخر / الرجل .

أما الانقسام فى الرؤية ، فإنما تظهر بوادره مع رفض الذات ، بمعنى أن ترفض البطلة / الكاتبة - من خلال عالمها القصصى - كونها امرأة ، وذلك على لسان بطلتها الرئيسية فى الغالب ، وهى بذلك " تبنى أولى اللبنات لتدمير الذات . وهذا رد فعل واضح بالطبع ضد جعلها جنسا خالصا فى الواقع ، فهى تريد لهذا النبع الجنسى أن يجف إلى الأبد " (١٥) .

(*) راجع بصورة المقهور تمرد بطلات نوال السعداوى ، وعائشة أبو النور وسكنية فؤاد .

(**) هذا الوضع ليس خاصا بالمرأة / الكاتبة وحدها ، فالكاتبة الرجالية أيضا تقع فى هذا التقارب عندما لاترق رؤية العالم عن الكاتب إلى مستوى شديد التماسك وهو ما يبقيها فى هذا النطاق .

ورفض الذات (*) يبدأ بالتمرد عليها – كما اتضح فى إشارة إلى قصص " عائشة أبو النور " ثم على دورها التقليدى كأنثى – تعيش فى مواجهة الذكر ، ويطلب منها دور محدد – ويبدو هذا فى التخلى عن الشكل التبادلى فى العلاقة مع الرجل بتجنبها نظرا لرفضها النموذج التقليدى السائد للرجل ، فى مقابل الحنين إلى شخصية رجولية منحوتة على مقاس ذاتى (لها) ! سواء فى شكلها الخارجى أو فى آرائها وأفكارها ، فما يقوله الرجل / المنقذ للبطلة / المرأة فى قصة " لعبة الأقنعة " " لمنى رجب " – على سبيل المثال ، وما يقوله الحبيب لفتاته " فى الطريق : " : لنوال السعداوى " ، وما يقوله الثورى لحبيبته فى " الحقيقة اسمها خالد " : لعائشة أبو النور – ليس سوى صوتها الداخلى النسخة المطابقة لنجواها إلى ذاتها ، حينما تجلس ونفسها ، يقول : "ابحثى عن نفسك؛ (١٦) ورأية هو ذاته رأى البطلة الكاتبة ، بمعنى تكراره لنفس مقولاتها التى تؤكد على حرية المرأة ، يقول – حين يفاجئه غريمه بإعطائه صورة لزوجته مشيرا إلى علاقة له معها قبل زواجه بها : " إيه يعنى صورة ، وحتى لو كان فيه حاجة ، أنت عارفة إنى لا يمكن أحاسبك على حاجة قبل ماتعرفينى " (١٧) وتؤكد أحداث " الحقيقة اسمها خالد : " لعائشة أبو النور " على وهمية وجود آخر / رجل قريب إلى ذاتها ، فى الواقع – بنفيه من الواقع – بمعنى تأكيدها على وجودة فقط فى الخيال ،لإنكار المحيطين للبطلة بوجوده ، تقول : " زعموا أن ما رأيته وسمعته لم يكن غير سراب زائف " (١٨) ، ويبلغ التطابق الذاتى حده عندما يتم التواصل بينهما ، لا من خلال اللقاء الطبيعى – بين بشريين – بل من

(*) تعبر بطلات روايات "نوال السعداوى" عن تمردها على الذات لا يرفضهن أنوثتهن فحسب بل بكراهيتهن إلى الانتماء إلى جنس البنات . تقول "بهية شاهين " – فى رواية " امرأتان فى امرأة " – التاء المربوطة طه مضافة إلى اسمها ، تربطها بقوائم البنات كاللجام الجلدى " وفي مذكرات طبيبة تقول الطبيبة " كرهت أنوثتى أحسست أنها قيود .. قيود من دمى أنا تربطنى بالسرير فلا أستطيع أن أجرى واقفز .. قيود من جسمى أنا .. تسلسلنى بسلاسل من الخزى والعار " (ص ٨) .

ولا يقف حد الكراهية – فقط عند الذات أو عند حد جنس النساء فحسب بل يمتد إلى حد كراهية جنس الرجال أو بمعنى آخر كراهية ذكورتهم ، تقول الكاتبة الراوية عن " بهية شاهين " أنها : " كان تكرههم وتكره سراويلهم وأعضاءهم القبيحة البارزة ، وعيونهم المدببة النهمة وشواربهم الكثة التى تبدو فوق شفاههم كالحشرات السوداء الميتة وحين تحب تختار " سليم " لتقييم معه علاقة مثالية ، لأنه الآخر بلا هوية جنسية ولكنه على أى حال رجلا ، يصفه " جورج طرابيشى " فى " الأدب من الداخل " بأنه : " كائن مصعد جنسيا حتى يبدو كأنه هو الآخر بلا جنس " .

خلال الإحساس فقط ، تقول : " أنا أحبك .. إذن أنا موجود ! " (١٩) وتفسير هذا هو التعبير عن الإحساس العارم بالحب بين الطرفين ، لكنه لا يقوم على دليل نتيجة الانتقاء الفعلى لوجود " الآخر " انتقاء يؤكده خلو النص تماماً من صوته ، واعتماده على صوت الحبيبة بصوت المونولوج الداخلى عن كون هذا الحبيب ، إنما هو حقيقة الأمر تجسيد لجزئها الضائع ، لأن ذاتها مازالت منقسمة – على نفسها – لذلك فهى ، حين تحب ، فإنما ذلك الجزء المفقود منها .

وإذا كانت تلك الصورة للرجل منحوتة على مقاس ذاتى داخلى (للبطلة / المرأة) فمن الطبيعى أن تصبح تابعة لها ، لا استقلال لها أو رؤية أو صراع – فردى – بعيدا عن تلك الشخصية ، لذا تغدو معالم " الآخر / الرجل " – المثالى أو المحبب إلى نفس البطلة – صورة طبق الأصل من معالم الشخصية الرئيسية / الراوية ، حيث تفرغ ، من مضمونها الفردى ، ويحجز على حريتها – كشخصية قصصية – نظراً لمراعاة الكاتبة – بل تعمدها ، لإحداث قدر من التطابق الذاتى ، أو التوحيد بين الشخصين البطل ، والبطلة) .

أيضاً نجد أن مجمل الرؤية التى يعبر عنها " الرجل " – فى تلك الكتابات – إلى المرأة ، تعبر عن هذا الانقسام ، خاصة وأن نظرته إليها تجمع بين النظرة التقليدية – الشائعة فى المجتمع – والنظرة الحديثة التى تعى الصورة الجديدة التى يجب أن تكون عليها المرأة .

فالأفكار التى يعتنقها تظل قولا منفصلا عن الأفعال (*) وجوهر الموقف الذى يعتنقه ينطلق من نفس الموقف التقليدى القديم – منها – غير أن أسلوبه قد تغير ، بمعنى أنه أصبح يظهر عكس ما يبطن (**) مما يضع المرأة – حينئذ – فى مأزق (***) فخ سرعان ما تضيق به مما يجعلها تلجأ إلى تحقيق البديل فى الحلم ، وربما هذا

(*) راجع صورة الرجل لدى كاتبات " الاتجاه الثانى : عبر فصول " الباب الأول من هذه الدراسة (بالجزء الأول) .

(**) وتلك هى " الثنائية " (Binary) التى يتسم بها الفكر التقليدى بصفة خاصة ، وارجع معنى مصطلح " الثنائية " فى الصفحات السابقة .

(***) راجع " بالجزء الأول " صورة الرجل الماجن .

يفسر – لنا – سبب انسياق هؤلاء الكاتبات نحو رصيد صفات الرجل الغائب (ما ينبغى أن يكون) من واقعهن (*) .. ، دون الاعتناء بتصوير الرجل " الكائن فى واقعهن " من كافة الأبعاد ، بما تتضمنه هذه الأبعاد من مواقف ورؤى ، وعادت من شأنها أن تبرز موقفه من العالم ، قدر عنايتهن برصد رؤيتهن – من خلال بطلاتهن النساء – وهذا فى حد ذاته يعنى النفى لصورة – هذا – الآخر " / الرجل ، فى مقابل تصدير " الأنا " وتقود محاولة النفى هذه إلى طرق مسدودة تعطل وعى " الأنا / الذات " الكاتبة بقضية المرأة والرجل على السواء .

ويتضمن النفى لعالم الآخر / الرجل ، النفى للكثير من معالم الصراع – الداخلى / الخارجى لديه . مما يؤثر سلبا على صورته – فنيا – ذلك أن تلك الصورة المرغوب فيها له ، تنحت على مقاس ذاتى " – كما سبق أن ذكرنا – فى حين أن الصورة غير المرغوب فيها (الكائنة فى الواقع) نجدها تقدم من خلال وسائل تعبيرية من شأنه أن تحجم من حريتها .

ففى إبداع هؤلاء الكاتبات تكمن بذرة التمرد لما تتضمن كتاباتهن من محاولات عديدة تنفى الثوابت – أو ما هو كائن من قيم وعادات أدبية واجتماعية وسياسية – كالتخلص التدريجى من الرومانسية – كما حدث فى كتابات " أمينة السعيد " و " فوزية مهران " و " حنيفة فتحى " – والتوصل إلى صياغة عنيت باشراك القارىء فى محاولات قراءة النص (Revision) وذلك من خلال وسائل تعمد من خلالها الكاتبة الكشف عن الأبعاد النفسية للشخصية – كما حدث فى قصص : " هدى جاد " ونوال السعداوى – ووسيلة أخري اتبعتها الكاتبات لتتبع الخارج ووصفه بطريقة تكشف عن سمات الداخل ولا تنفيه – كما حدث فى كتابات " اسما حليم " ونعمات البحيرى " وثمة نمط آخر من الكاتبات وزعن منظورهن بين العالم الداخلى والعالم الخارجى – ظهر هذا فى قصص : زينب رشدى ، وإقبال بركة ، ومنى رجب (**) .

(*) راجع " بالجزء الأول " صورة الرجل الحلم / المثال .

(**) انظر هامش الصفحات السابقة منظور نوال السعداوى فى روايتى امرأتان فى امرأة ، ومذكرات طبيبة.

وكان لسيطرة البطلة / الرواية على ضمير القص - لدى كاتبات هذا الاتجاه - دور من شأنه أنه لم ينف معالم صورة البطل / الرجل فحسب ، بل أيضا نفى معالم الصراع داخل هذا الكيا ن المنفى ، غير أن عددا من الكاتبات أمثال : هدى جاد ، وزينب رشدى ، ونوال السعداوى ، واسما حليم ، وسكينة فؤاد عنين بتصدير الرجل فى قصصهن - فى بعض الأحيان - حين أسندن إليه ضمير القص وكان لهذا أثره لا فى الكشف عن وعى الكاتبة / البطلة بمعالم شخصية الرجل فى الواقع فحسب ، بل أيضا فى إظهار مدى وعيها بالصراع الذى يعانيه .

هكذا تتأثر صور الرجل لدى هؤلاء الكاتبات - سلبا - بالانقسام الذى تعانيه الذات الكاتبة - بطريقة غير مباشرة - ورغم وجود " وعى متمرد " لديهن ظهر عبر وسائلهن التعبيرية التى عبرت - إلى حد كبير عن درجة عالية من التمرد والرفض لما هو قائم ، إلا أن سمات الثورة لم تتحقق كاملة فى كتابتهن ، وربما لأن عملية التحديث (Modernization) فى حد ذاتها بالطريقة التى سعين إليها - تحققت فى إطار مناخ تقليدى من شأنه أن لا يساعد على نمو وتطور الحداثة - داخل الذات - بل العكس يحدث ، فما أن تبدأ عملية الحداثة داخل ذات المرأة / الكاتبة لدى كاتبات هذا الاتجاه " حتى يصبح التطور الداخلى المستقل تطورا مشوها ، متخذا شكل تجاذب بين النمو والتخلف ، وليس التشوه الضمنى فى عملية التحديث نتيجة فشل داخلى فحسب ، وإنما هو ناجم عن تحقيق التحديث فى إطار من التبعية والخضوع " (٢١).

ويظل الانقسام الكائن داخل الذات الكاتبة سرا يفشى حقيقة عجز هؤلاء الكاتبات فى تحقيق تغيير حقيقى على مستوى الشعور / الوعى ، غير أن عملية تغيير هذا الوعى لا يمكنها أن تكون فاعلة إلا إذا ارتكزت على الاستقلالية أى حينما يتم تمثل الواقع ، وحينئذ يمكن تجاوزه ، أو على الأقل يمكن إزالة هيمنته .

٣ - وأخيرا يتحقق شرط الاستقلال - إلى حد ما - لدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** " وذلك لتجاوزهن مرحلة الصراع بمحاولة الدخول - مع الأخر - فى علاقة توافقية - تستبعد النموذج التقليدى المتسلط للرجل (السيد) بكشف مواطن التناقض فيه - كما

يحدث فى قصص " زينب صادق ، وسناء البيسى (*) - أو بالبحث عن شكل جديد للعلاقة يؤدى إلى فهم جديد للواقع / للرجل - كما حدث فى قصص " وفية خيرى " ، ومنى حلمى " .

ويختفى الصراع لدى الذات الكاتبة - هنا - مما يحقق لها درجة من الوحدة ، بين الخاص والعام ، أو بين المسائل الشخصية والوطنية - حيث يصبح - فى نظرها أن الخلل فى الحياة الشخصية ، وفى النظام الاجتماعى انعكاسا للخلل القائم فى النظام العام . وهذا الاتجاه ينبثق من الرغبة فى العبور الدائم لذات الشخص والآخرين .. وهذا مرده يرجع إلى نفسية المرأة / الكاتبة التى استرجعت ذاتها ، ثم شرعت إلى رحلة كشفية ، تحاول فيها الخروج من داخل الذات إلى خارجها ، وليكن ذلك خارجها ، وليكن ذلك من خلال التجربة التى تؤسس لتكوين رؤية جديدة ، غير منحازة ، ومعترفه بالذوات الأخرى .

إن محاولة هؤلاء الكاتبات لإلغاء الصراع الداخلى - من ذواتهن ، بالدخول فى علاقة توافقية مع الآخر / الرجل - لا تطمح إلى الاتحاد بالآخر " فحسب ، بل تطمح إلى تجاوز الخاص إلى العام ، الذات إلى المجموع أو بمعنى آخر تطمح إلى إلغاء الانقسام داخلها عن طريق تجاوز الصراع التقليدى بينها والرجل بتبنى الوطن والذوبان - فيها - كما هو فى قصص " لطيفة الزيات " ، وسلوى بكر " - أو بطرح القيم التقليدية باستبدالها بقيم جديدة تسعى إلى تحرير الذات / الإنسان من يد السلطة الغاشمة - " سهام بيومى " : الخيل والليل " - وأخيرا بالخروج فى رحلة صوفية تبحث عن المطلق / الملاذ - كما فى قصص " اعتدال عثمان : يونس البحر " .

بيد أن محاولة هؤلاء الكاتبات لتجاوز الصراع ، بتبنى قضية عامة ، أو بالخروج الفردى للذات على القيم التقليدية ، بحثا عن المطلق ، .. لا يعبر عن معنى التجاوز ، حيث تظل الذاتية هى الصبغة التى تسم كتاباتهن نتيجة عدم استقطابها الرجل فى رحلة خروج ثنائى ، على ما هو قائم بالثورة الثنائية لا الفردية .

(*) انظر سقوط الرجل السيد لدى كاتبات الاتجاه الثالث بفصلى الرجل السيد ، وصور الرجل المثالى - بالجزء الأول من الدراسة .

إن النضال الذى يطمح إلى التغيير ينبغى أن يتم فى إطار جماعى لا فردى ، باستقطاب الرجل – فى رحلة الخروج – أو فى التبنى لقضية عامة – لا بالتخلى عنه ، ذلك أن المجتمع لن يرقى إلا عندما يريد رجال هذا المجتمع ونساؤه الرقى به سويا لكن موقف المرأة / البطلة – هنا – يحتاج هذه الرحلة الفردية – كمقدمة أولية للذات الأنثوى الذى ينوى الخروج من الداخل – كنوع من الاستقلالية ، لتحقيق النضج يعقبه كشف حقيقى – للأنا وللآخر " – يمكن الذات من تحقيق وعى جديد ، وشكل جديد للعلاقة مع " الآخر " .

إن محاولة كاتبات هذا الاتجاه الخروج الفردى تعد مبادرة فردية – لإعادة اكتشاف الذات – تخذ إطارها الواقعى – فى مجموعة " أجمل يوم اختلفنا فيه " : لمنى حلمى " – حين تخرج البطلة بالفعل عن كل ما هو سائد وتقليدى ، فيصطدم طموحها الفردى بالمجتمع حينئذ لا تلجأ البطلة إلى الحلم ، بل إلى الفعل وإعادة المحاولة لتغيير نظام الكون من خلال الثورة عليه ، تقول : " العشق ثورة تكون سليمة وقد تكون دموية .. لكنه بلا شك – ثورة تقلب – دون توقع ، دون فرصة للتأهب – نظام العاشق والمعشوق ، وتعيد ترتيب الكون ... " (٢٣).

وتجد " سلوى بكر – فى مجموعتها " زينات فى جنازة الرئيس – أن الحل أو إحداث تغيير شامل لا يمكن فى الفرد بل فى جماهير الطبقة الكادحة ، ومن يتخلف الرجل – لديها – عن موقعه كمركز للصراع ، حيث يتحول إلى طرف فيه فحسب .

وتعكس العلاقة مع الرجل – فى قصص " الشيخوخة " للطيفة الزيات – صورة العلاقة مع " الكل" ، ومع الذات فى الوقت نفسه ، حيث لا انفصال بين الأنا " و " النحن " . تقول البطلة الشيخوخة : " ويوم تؤوب الذات إلى نفسها ، فإنها أيضا تؤوب إلى أهلها وناسها" (٢٤) حينئذ فقط يلتئم الانقسام – بداخلها – فتتحقق الوحدة .

وحين يغيب الواقع الرجل فى صورته المرجوة (المثال) – كما فى قصص " سناء البيسى " ، و " سهام بيومى " – ينطلق وعى المرأة – حينئذ – للبحث عن المطلق ، ومن خلال رحلة الخروج الصوفى – كما فى " يونس البحر " لاعتدال عثمان – يتم التوحيد الميتافيزيقى " بالآخر " .

وتتخلص كاتبات هذا الاتجاه من الأوهام التقليدية - الكامنة في " لا وعي " المرأة / البطلة ، والتي تتلخص في اعتقادها أن أمنها وحريتها منحة مرهونة بالرجل وذلك من خلال اسقاطهن أسطورة الرجل " كقدرة خارقة في تغيير الواقع " من الوعي ، في مقابل إيمانهن بالمجموع (ال نحن) .

****

ومعالم " صورة الرجل " لدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** " تتناقض - إلى حد ما - مع المعالم الشائعة عن الرجل التقليدي في الواقع ، حيث تتبنى هؤلاء الكاتبات رسم صورة جديدة - له - تتسم ورغبتها في تحقيق البديل - للصورة الشائعة - ولو في الخيال / الحلم أيضا نظرته إلى المرأة - كما ترسمها الكاتبات - لا تكون هي النظرة السائدة - بل تتلون الصورة الجديدة للذات - حيث تكتسب طابعا جديدا ، ورؤية مغايرة ، وأفكار تتفاوت - في تطورها - في النظر إلى صورة جديدة للذات المرأة .

ورغم أن نظرته إلى المرأة تكاد تواكب - في تطورها- تطور اللحظة التاريخية التي يعيشها ، الا أن الصورة المستحسنة لها - من وجهة نظره - تتردد بين معاني التفضيل والاستهجان للنموذج التقليدي الشائع للمرأة ، بل يجمع بينهما في بعض الأحيان ، وهذا في حد ذاته يوشي بانقسام الذات (أزدواجية) داخل هذا النمط لجمعه بين القديم والجديد داخل ذاته .

إن نظرة كاتبات هذا الاتجاه إلى الرجل بصفة عامة تعكس ماهية المكونات التي غدت تشكل الوعي الأنثوي والذي بدا - عبر كتاباتهن - منطويا على سماء غير صافية . ملبدة ، مثل الواقع - الذي هو متغاير دائم ، غامض وغير مستقر - وتتكرر هذه المكونات في قصصهن - بالإضافة إلى وجود نغمة الخوف - كما في - " الخيل والليل " : لسهام بيومي " - واللامبالاة المصاحبة لحالة يأس قد استشرى - كما في " أن تنحدر الشمس : " لسحر توفيق " -

فالوعى الأنثوى للبطلة / الكاتبة - فى مجموعة " الشيخوخة : للطيفة الزيات - على سبيل المثال - ينطوى على تمزق ما بين الفكر والشعور ، أو بين العقل والحواس نتيجة الكبح المستمر ، الخارجى - الذى يفرض على المرأة - والداخلى النفسى الذى تفرضه هى على نفسها لكى تحقق تواؤمًا مع المفاهيم التقليدية للأنوثة .. غير أن البطلة / الكاتبة - هذه - تمتاز - على غيرها من النساء التقليديات ، لأنها على وعى يتمزقها أو انقسامها ، بل إنها أوتيت قدرا من الشجاعة فكشفت عن مرضها الذى تمثل فى استحالتها هى الأخرى " إلى أكذوبة تلعب نفس اللعبة ، وتلتزم بنفس قواعد اللعبة ، وأن زوجها أفضل منها لأنه لايتظاهر بغير ما يفعل " (٣٥).

وتجسد الكاتبة وعليها بأزمتها - فنيا - فى شكل انقطاعات زمنية فى السرد من شأنها أن تعكس حقيقة الانقطاعات والصدوع داخل الذات - فهى على سبيل المثال ، تتوقف كراوية / بطلة أكثر من مرة لتتدخل فى سياق ، وتنبه القارىء إلى وجود فجوة زمنية ، وبالتالى عاطفية ، فى مرحلة بعينها من عمر الراوية ، ثم تستأنف السرد ، مرة ثانية من النقطة التى توقفت عندها ، لتقفز إلى مرحلة لاحقة .

ورغم عزوف البطلة / الكاتبة - هنا - عن ذكر صفات بعينها "للزوج" لا لشىء سوى لتحوله فى وعيها إلى مجرد رمز تقول له : " لم تعد رجلا بالنسبة إلى ، تحولت إلى أسطورة ، الواقع وحده هو الذى يملك أن يبدد الأسطورة " (٣٦) غير أن توصيفها هذا لشخصيته لم ينسها مشاهد استغلاله لها ، بل ظلت تسترجعها ، تقول : " تكرار مشاهد الابتزاز أكسبه المناعة ، فلم يعد يرانى ولا يسمعنى " (٣٧). ورغم هذا فهى تجاهه تلتزم الحيدة التامة ، ورغم أنها تراه فى صورة " السيد " إلا أنها لا تنكر دورها فى صنع شخصية " السيد " إذ هى الأخرى شريكة معه فى قهره لها ، تقول : "لم يقتلنى أحمد كما توهمت . لايملك أحد أن يقتل أحدا ، يد القتيل فى كل الحالات مخضبة بدمة : عروس النيل تقبل راضية ، تنزلق إلى المياه مستسلمة ... بأمل التوحد مع المعبود ، بأمل أن تصبح المعبود " والكاتبة / البطلة هنا لاتنكر على نفسها كونها - بمفردها - تعانى صراعا وانقساما ، فى مقابل - اعترافها باتساقه (٣٨) مع ذاته ، لأنه على الأقل " لا يتظاهر بغير ما يفعل " (٣٨).

ورغم أن صورتي " الحبيب " والزوج – هنا قدمنا من خلال تداعيات البطلة / الكاتبة إلا أنهما احتفظنا بصفاتهما ، بل وتماسكهما أيضا ، خاصة وأن البطلة / الراوية التزمت الحيدة التامة في توصيفها لتلك المعالم / السمات وبدل أن تلقى بالمسئولية كاملة على الآخر / الزوج ، أقرت بأن حبل خداع الذات طويل .. وأن الهروب من المواجهة لا يشكل حلا " [٣٨]. ورغم أن " الزوج " – فى نظرها – ظل امتداد لنمط الرجل " السيد " الذى حولها على مر الأيام " إلى أذن تستمع بفم معقود اللسان بعد أن اكتشفت أن لا أرضية بينهما للقاء حتى اللقاء بينهما فى السرير استحال ، تحول بدوره إلى طقس مدمر " [٣٨] إلا أنها " لم تهب صائحة كفى ، بل مضت متورمة العينين من السهر العقيم فى سريرها المنفرد بهذا الشعور الذى لا يريم بالغثيان والإخفاق " [٣٨].

وفي قصص "منى حلمى " يتخذ البحث عن الذات شكلا صريحا بل تصبح – الذات – معادلاً للعالم الخارجي خاصة وأن البطلة / الكاتبة غدت تعرف دورها جيدا ، كما أدركت أن سر اختلال مكانة المرأة عبر التاريخ فى علاقتها بالرجل ، إنما يرجع إلى المرأة ذاتها ، التى توارثت عوامل الخوف المتراكمة عبر التاريخ ، فطلبت السلامة ، وابتعدت عن مخاطر المواجهة أو المبادرة .

ورغم أن صورة الرجل تظهر من خلال اللغة الحميمة للبطلة ، وهى تفضى حديثها بها فى صورة مناجاة إلى أنه يحتفظ بصراعه الداخلى إزاء مبادرات البطلة / الكاتبة فى علاقتها معه . وتظهر ملمح هذا الصراع من تباين ردود أفعاله على فعل البطلة المبادر – إزاءه – فبينما هو فى " ديسمبر عشقا وتساؤلا " يعزف عنها ليستبدلها بأخرى نجده فى أجمل يوم اختلفنا فيه " ينصت إليها محاولا التوافق معها ، نظرا لا ستحسانه فعلها ، وفى " الدائرة الذهبية " يتهمها بالخروج عن العرف والتقاليد فى " لون عينيه " يتوسم الخير والتحضر فى تصرفها .

وتعتمد سناء البيسى فى رسمها للشخصية على سرد يعتمد على " المونولوج " (Monologue) أكثر من اعتمادها على الديالوج (Dialogue) كما تعتمد على التعليق والتحليل أكثر من اعتمادها على البناء الجمالى والتركيب .. وهذا من شأنه أن يساهم

- إلى حد كبير في الكشف عن الأبعاد الداخلية للشخصية القصصية .

فالكاتبة هنا - على سبيل المثال - تتيح " للرجل " مكانا ليكون هو الشخصية الرئيسية كما فى قصص (أصل العطف ، حكاية الأمس ، حكاية تونى ، قلت لها حاضر ، ساعة العصارى ، ودقت الساعات ، ساعة حظ ، صورة روميو ، الرمال المتحركة (وتنجح الكاتبة فى تقمص عالمه الداخلي بما ينطوى عليه من صراع فتنقله إلينا دفعة واحدة لا من خلال المونولوج فحسب ، بل من خلال اللوحة الزيتية ، أو الصورة الكاملة التى ترسمها له الكاتبة بالكلمات ومن سمات هذه الطريقة هى الفجائية ، أو الانتقالات السريعة التى من شأنها أن تقدم لنا فكرة عن الشخصية ، ثم سرعان ما تتطور من خلال توارد الخواطر والأفكار ، تداعيها وتقابلها فى الوقت نفسه .. وكل هذا يساهم في تطور معالم الشخصية من الداخل والخارج . ونمثل لذلك الحشد من التداعيات الزوج والزوجة فى قصة " المياة الراكده " : "بدأت المشاعر تتجمع لتنسج قصة حب .. أين يذهب هذا المساء ، كيف ترك الجميع واختلى بالسماعة يرتشف صوتها . زوجته والملل ، زوجها وقطع الموبيليا .. صراخ الملعونة وشياطينه الصغيرة . رجلها فى البيت لا يراها ، ينظر إلى الاشياء من خلالها .. زوجته أقاربها أنانيتها مطالبها غيرتها وإهمالها .. زوجها غباوة قسوته عمله تقتيره حقده وواقعيته الصخرية .. على هذه الأرضية تقابلا لتتلاقى تروس الحرمان " (٣٩).

ويتجلى خروج "سحر توفيق " فى خروجها على الصيغ الجاهزة أو المستهلكة حيث الموضوعات ، وطرق

والرجل في قصص " أن تنحدر الشمس " غائب بكيانه كليا - كما فى " زيارة المدينة القديمة " غائب باسمه فى المعظم من قصص المجموعة ، ولا يتضح شيء من صفاته سوى أنه " الرجل الكبير الحجم " - في زيارة المدينة القديمة " - أو " الرجل العجوز - كما فى البحث عن متاهة " و " الغيرة .. والحب .. والمرض ... " ويتبع هذا أيضا غياب ملامح الصراع لديه ، وذلك لانحصاره فى الذات الأنثوى " فالأشياء لا تقدم وفقا لأحجامها ومواصفاتها فى الواقع ، وإنما وفقا لأهميتها فى لحظة نفسية بعينها . ويتناظر فى هذه الرؤية الحدث الفعلى الذى وقع بالفعل مع

الحدث النفسى الذى لا يقع إلا فى أعماق الذات (الأنثوى) وقد يتمثل الحدث النفسى فى إحباط ما أو إخفاق ما ، أو رغبة ما غير متحققة ، ولكنها مع ذلك تصبح حدثا يحتل فى النص حيزا مهما " (٤٠).

والرجل هنا يظل مهمشا ، حيث تظل البطولة المطلقة للذات الكاتبة (المرأة / البطلة) بينما يرجأ هو بعيداً عن موقع الصدارة فى النص . ورغم أنه يغدو مجرد مواطن لا يلعب دورا رئيسيا فى التغيير الاجتماعى - إذا ما قورن بالمرأة " أم شحته " فى قصة " أم شحته التى فجرت الموضوع " : لسلوى بكر " - إلا أنه يصبح الحلم المنتظر (الفارس الملثم) بل المهرب فى قصص "سهام بيومى " (مجموعة الخيل والليل) يستدعيه وعى البطلة دائما ، لأداء دور معلوم فى حياتها .

*****

"الباب الثانى"

"هوامش الفصل الأول"

" الشخصية والتشكيل الفنى لصورة الرجل "

(١) كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضع ، ص ١٧٧ .
(٢) د : سيد حامد النساج : القصة عدد كتابك ، ص ٢٦ .
(٣) د : مجدى وهبة : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، ص ٢٢٤ .
(٤) سهير القلماوى : قصة " خلود " مجموعة أحاديث جدتى ، ١١ .
(٥) جميلة العلايلى : راعية الغنم ، مجلة الرسالة ، ص ٢٠٩٢ .
(٦) ابنة الشاطىء : قلبان فى ذبول "، مجلة الرسالة ، ص ١١١٢ .
(٧) نفسه : ص ١١١٢-١١١٣ .
(٨) جميلة العلايلى : كراعية الغنم ، ص ٢٠٩٢ - ٢٠٩٣ .
(٩) يوسف الشارونى : مع القصة القصيرة ، ص ٢٢٤ .
(١٠) نفسه : ص ١٩٣ .
(١١) ابنة الشاطىء : سر الشاطىء مجموعة سر الشاطىء ، ص ١٠ .
(١٢) نفسه : ص ١٥ .
(١٣) أليفة رفعت : " هذه ليلتى " ، مجموعة من يكون الرجل ص ٨ .
(١٤) إحسان كمال : فتشوا عن هذا الرجل: أقوى حب ، ص ٨ .
(١٥) حميد لحمدانى : مونولوجية الكتابة فى الحكى النسائى ، مؤتمر فاس بالمغرب .
(١٦) منى رجب : لعبة الأقنعة ، ص ١٨ .
(١٧) نوال السعداوى : الطريق ، لحظة صدق ، ص ١٣ .
(١٨) عائشة أبو النور : الحقيقة اسمها خالد ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص ٥٦ .
(١٩) نفسه : ص ٥٦ - ٥٧ .
(٢٠) أمينة السعيد : الهدف الكبير ، ص ١٠-١١ .
(٢١) أمينة السعيد : سلاح لا يخيب ، مجلة المصور ، عدد ١٢٢٨ ، ص ٣٢ .
(٢٢) عبد الحميد إبراهيم : تطور القصة المصرية ، دار حراء ص ١٦٩ .
(٢٣) عفيف فراج : الحرية فى أداب المرأة ، ص ٢٧٠ .
(٢٤) نوال السعداوى : رسالة خاصة إلى صديق فنان ، م. موت معالى الوزير سابقا ص ٧٨ .

(٢٥) نوال السعداوى : اعترف رجولى . م. موت معالى الوزير ، ص ٦٧ – ٦٨ .
(٢٦) سكينة فؤاد : ٩ شارع النيل ، ص ٢١ .
(٢٧) زينب العسال : سكينة فؤاد فى شارع النيل . متابعات ، مجلة إبداع ، ص ٤٤ .
(٢٨) سكينة فؤاد : ٩ شارع النيل ، ص ٢١ – ٢٢ .
(٢٩) اسما حليم : قصة صبى الجزار ورصيده من الزوجات ، م . أربع زوجات ورجل ، ص ٢٢٤ .
(٣٠) نعمات البحيرى : العنكبوت ، م . نصف إمرأة ، ص ١٠٤ – ١٠٥ .
(٣١) انظر " هشام شرابى : البنية البطركية ، ص ٣٤ .
(٣٢) د : جابر عصفور : ملحوظات حول الحداثة ، ورقة مقدمة إلى مؤتمر الشعر العالمى ، ١١٩٠ .
(٣٣) منى حلمى : أجمل يوم اختلفنا فيه .
(٣٤) د : لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، مجموعة الشيخوخة ، ص ١٠٨ .
(٣٥) نفسه : ص ١٠٣ .
(٣٦) د: لطيفة الزيات : الرسالة ، مجموعة : الشيخوخة " ص ٨٣ .
(٣٧) د: لطيفة الزيات : الشيخوخة ، مجموعة " الشيخوخة " ص ٤٥ .
(٣٨) د : لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، مجموعة " الشيخوخة " ص ٩٩ – ١٠٣ .
(٣٩) سناء البيسي : المياه الراكدة ، مجموعة فى الهواء الطلق ، ص ٤٩ .
(٤٠) اعتدال عثمان : الفتاة المصرية والكتابة الأدبية ، جمعية تضامن المرأة ، ندوة .

الفصل الثانى

« بناء الحدث .. والتشكيل الفنى لرؤية الكاتبة »

لا تتحدد معالم شخصية الرجل من خلال الصراع فحسب ، بل للحدث – أيضا – دور فى تشكيل تلك الملامح " غير أن الحدث ليس كيانا منفصلا عن الشخصية أو عناصر القصة الأخرى من ناحية ، أو عن رؤية القاص ومعالجة واقعه الاجتماعى على وجه التحديد من ناحية أخرى .. " (١) .

ومن ثم فالصراع الذى تعانيه المرأة / الكاتبة يؤثر ايجابا فى تشكيلها الحدث المرتبط بحركة الشخصية ذلك أن الحدث هو الشخصية فى حالة الحركة والفعل ، سواء على صعيد عالمها الداخلى ، أو حركتها فى واقعها الذى تعيش فيه ، وفصل الشخصية عن الحدث يرتد بنا إلى تفكير تقليدى ، وإلى تجريد الشخصية من حياتها وحريتها " (١) . فالصراع إذن " يكون هاما وخطيرا بالنسبة للشخصية أو للشخصيات . وهو الذى يساعد على درامية الحدث ، ويضفى على القصة القصيرة حيوية وحرارة " (٢) .

فالرؤية التقليدية – الناتجة عن انتقاء علاقات الصراع – لدى كاتبات " **الاتجاه الأول** " – يؤثر فى تشكيلهن الفنى للحدث ، فينشأ هو الآخر تقليديا (هرميا) . كما تنطبع رؤية الاحتجاج / الرفض الناتجة عن تصاعد الصراع إلى ذروته – لدى كاتبات الاتجاه الذاتى – فى صورة رفض للتسلسل التقليدى للحدث (كسر البناء الهرمى) ، باتباع أبنية جديدة ، من شأنها أن تطرح أزمة الذات الجديدة – فى علاقتها مع الرجل – بأشكال متباينة تعكس أزمة الذات عن طريق صياغة أبنية تتفق ووحدة الرؤيا الرافضة .

أما كاتبات " **الاتجاه الثالث** " - أصحاب الرؤية الموضوعية للذات / للآخر - فإنهن يعنين بطرح بدائل / حلول للواقع (*) ، كما يعنين برسم النموذج الجديد للرجل وانعكس هذا على كتاباتهن فى صورة طرح تشكيلات بديلة للحدث التقليدى / الهرمى رؤيتهن للذات ، والآخر " .

****

ويتسم تسلسل الحدث - لدى كاتبات " **الاتجاه الأول** " بكونه هرميا ، حيث تقابل قمة الهرم فيه ذروة الحبكة أو العقدة التى يتشابك فيها الصراع ، وهو نفس بناء المسرحية الكلاسيكية ، بأجزائها الثلاثة : التمهيد ، العقدة ، النهاية - أى الكلاسيكى التقليدى ، بما ينطوى عليه من ترتب زمنى للأحداث . مع ملاحظة أن كل كاتبة منهن تعنى بإضفاء حسها الفنى على ما تأخذه من خصائص من شأنها أن تمنح كتاباتها تميزا وخصوصية . فبينما تلجأ جميلة العلايلى "و" ملك عبد العزيز " إلى روح الشعر - على سبيل المثال - لتتغلغلا فى قصصيهما أو تضفيا عليهما مسحة رومانسية نجد "أليفة رفعت" ، " وجاذبية صدقى " تلجآن إلى روح العامية وسبيلهما إلى ذلك المعتقد الشعبى ، بما ينطوى عليه من عالم " فنتازى " يضرب بجذوره فى البيئة ذات التراث الشعبى . (**) .

ورغم أن التسلسل الزمنى للأحداث - هنا - يتسم بكونه هرميا ، إلا أن ترتيب الأحداث - عند بعضهن - يبدأ بالنهاية ثم يعود إلى البداية لتتسلسل معها زمنيا - كما سنرى - وهناك لون ثالث من القصص يتزاوج فيه الحاضر بالماضى ، حيث يمثل

(*) راجع طرح كاتبات " الاتجاه الثالث" لبدائل وحلول جديدة ، فى الجزء الأول من الدراسة .

(**) ونمثل لذلك أيضا " ابنة الشاطىء " وسهير القلماوى" حيث يلتزمان بالفصحى كوسيلة لاغراء المتلقى لتقبل أفكارهن الاصلاحية ، وفى الوقت نفسه نجد كل من صوفى عبد الله ونجية العسال " وسعاد حلمى " " واحسان كمال " يزاوجن بين الفصحى والعامية فى الحوار غالبا ، كوسيلة تمكنهن من تحقيق الموازنة الصعبة . بين اللهجتين . ويعد هذا الصنيع - من جانبهن - قفزة نوعية تحقق نوعا من التركيز المكثف الذى يعكس المستوى الفكرى والوجدانى للشخصية التى تجاوزت - بحكم موقعها - مرحلة الوعظ المباشر .

المــاضى الذكريات التى يثيرها الحاضر وترتبط به وتتبلور فنية العمل - حينئذ - فى المزاوجة بين الحاضر والمــاضى . أو بين العـالمين الداخلى والخارجى - يتـضح هذا جيدا فى قصص " أليفة رفعت " - ومن شأن هذا التفاوت فى التشكيل الفنى للحدث أنه لا يخل بالتطور السببى للحبكة ، أو بالمنطق المتسلسل للأحداث .

فابنة الشاطىء - على سبيل المثال - فى قصتها " قلبان فى ذبول " (*) تدفع بالزاوية / البطلة لتحكى مأساة " بستانى " تحبه ، بينما هو منشغل بأخرى ، لذا تطلب منه أن يقص لها حكايته . حينئذ تنساب الأحداث فى تسلسل ، حتى ينهيها قائلا : " إنى لا أعرف لحياتى نظاما ولا لمستقبلى خطة .. لا إرادة لى ولارجاء .. إنى أمضى وسط تيار الحياة إلى حيث يحملنى .. وأما هى .. فلها الله ؛ " (٢) وفى الوقت نفسه تقوم الراوية / البطلة منهية القصة : " وسكت الشاب ، فقمت من مكانى تسوقنى على غير هدى " (٣) .

وكأن تصور كاتبات ما قبل الخمسنيات فى **الاتجاه الأول** - للفعل البشرى يخضع لتصورهن بأن هناك قوى غيبيه تتلاعب بمصائر البشر ، لذا تبدو الأحداث - فى عامة قصص تلك الفترة - غير خاضعة لمنطق الفعل البشرى لا تقبل تبريرا أو سببيه . نظرا لخضوعهن لمنطق قوى قاهرة مسيطرة تحلق فوق عالمها ، كما تصبح الشخصيات التى تصورها الكاتبات مجرد ألا عيب فى يد تلك القوى .

وفى إطار هذا التصور نجد اهتمامهن / وعيهن يتوجه إلى الرجل ، باعتباره قوة تتحرك وتنفعل فى عالم جامد ، فى مقابل اعتبارهن المرأة ، نموذجا سلبيا ، يتقبل الفعل ، ويتحرك بإرادة غير إرادته ! ولعل اتيان شخصية الرجل بتلك الصفات ، يسوقنا إلى توقع الغريب والمفاجىء ، كما يبرر للا منطقية الفعل الصادر عنه (**) نظرا لافتقادها إلى الاقناع الذى شاع فى كتابات تلك الفترة ، نتيجة تعمد الكاتبات إظهار

(*) انظر : قلبان فى ذبول " لابنة الشاطىء ، مجلة الأسبوع ، ع ٣٤ فى ١٩٣٤/٧/٤

(**) انظر فصل "الصراع" بالجزء الثانى" من الدراسة ، لدى كاتبات الاتجاه الأول .

الضعف وقبولهن التبعية ، وشرط الخضوع ، كاعتراف ضمنى بوجود قوة قاهرة تواجههن فى الآخر .

وانعكاسا لهذا شاعت فى تلك الكتابات جمل انشائية ، ترصد فى مبالغة الأحداث ، لعل مبالغتهن فى تقديم الحدث ، مقدمة أساسية توشى بعدم صدقهن الفنى ، أو بمعنى آخر نتيجة لعدم استيحائهن تجربة الذات / المرأة - فى مقابل اعادتهن صياغة تجربة الرجل الكاتب - مما أثر سلبا فى سببيه / منطقية الحدث لديهن .

ولعل تبنى هؤلاء الكاتبات للفكر السائد فى مجتمعهن - بما ينطوى عليه من رؤية تقليدية للأدوار الاجتماعية - للرجل والمرأة - أثر سلبا فى صورة الذات - كما ذكرنا فى مدخل الرسالة - فنشأت تابعة ، نظرا لاختفاء الصراع وانضوائها فى " الآخر " وفى الوقت نفسه انعكس هذا التبنى على انتاجهن الأدبى . فتضمن - هو للاخر - فى بعض جوانبه نسخة من العالم الذى تقهر فيه النساء . عن طريق طرحهن أبنية تقليدية تعيد صياغة الأبنية الفكرية والاجتماعية القائمة فى الواقع .

وفى " فترة ما بعد الخمسنيات تحقق لكاتبات هذا الاتجاه - نتيجة التغير الاجتماعى - درجة من الوعى - بفقدان الذات - حول اهتمامهن إلى الذات (الأنا) الأنثوى لتصبح مصدراً للفعل أو الحركة ، ونافذة للتجربة الشخصية الأنثوية (المرأة / الكاتبة) مما أثر إيجابا فى تحقيق درجة من الصدق الفنى صاحب حركة البطلة واضفى عليها بعد السببية / الواقعية . كما تحول مجال الحدث من كونه تابعا لحركة الرجل إلى كونه تابعا لإدارة البطلة / المرأة ، اتخذتها الكاتبات محورا فى القص ، فى مقابل تهميشهن الرجل بإبعاده عن موقع الصدارة فى النص .

لكن الأثر السلبى الذى ترتب على الاهتمام ب " الأنا " هو انحسار الاهتمام بالآخر / الرجل ، والذى أصبح بمثابة شخصية ثانوية ، لا تحتل موقع الصدارة فى النص ، بل اختفت حركتها وفعلها ، بالتدريج ، فأصبحنا نراها عبر الشخصية الرئيسية / المرأة (*) .

(*) سيتضح هذا جيداً عبر فصل اللغه الفصل الثالث من هذه الدراسة .

ورغم أن الرجل يحتل موقعا مهيمنا فى واقع هذه الشخصية الرئيسية / المرأة ، فى وعيها - كرجل " سيد " مالك لزمام حركتها - إلا أن هذا الموقع يتراجع على مستوى المشاركة فى الحدث / الفعل - فى النص - وذلك بانزواء حركته ، وتراجع فعلة تدريجيا ، فى مقابل بروز حركتها (هى) عبر النص ، وهى منفعلة به ، دائرة فى فلكه .

" ملك عبد العزيز " - على سبيل المثال - تقوم بدور الراوية (البطلة / الشخصية الرئيسية) فى مجموعتها : الجورب المقطوع " لتروى لنا الأحداث على اعتبار أنها " شاهد العيان " تاره ، كما فى " قلب يستيقظ " أو على اعتبار أنها البطلة / الراوية - كما فى " نفوس غليظة " بينما تعمد كل من " نجية العسال " و " سعاد حلمى " و " إحسان كمال " - فى المعظم من قصصهن إلى تسليم المرأة / البطلة خيط رواية الأحداث ، والتى بدورها تأخذ بالقارىء لتضعه فى مواجهة عالمها الداخلى ، بما ينطوى عليه من صراع (حوار - مناجاة) . وتلجأ بطلات كل من " صوفى عبد الله " وجاذبية صدقى " وألفية رفعت " إلى تكنيك الاسترجاع (Fiash Back) فى العديد من قصصهن - ومثل هذا التكنيك لا يكسر منطقية التسلسل فى الحدث - " حيث أن قلب التوقعات أو عكس اتجاه السهم الذى تتطور الحبكة وفقا له من حيل المنطق السببى المألوفة " (٤) - ومن شأن هذا الاسترجاع أن يريد بالقارىء إلى وعى ، وماض الشخصية الرئيسية / المرأة ، ليرصد حركتها فى الماضى .

بينما يفلت هذا الخيط - أو الهيمنة على حركة الأحداث فى النص - من يد الرجل - كشخصية قصصية - فى المعظم من قصص كاتبات " **الاتجاه الأول** " فترة ما بعد الخمسينات ، حيث يختفى من واقع النص / مسرح الأحداث ولاتبدو - لنا - حركته / صورته ألا من خلال نجوى البطلة / الشخصية الرئيسية وذاتها - كما هو فى قصص " نجيية العسال " أو من خلال إحساسها بالذنب تجاهه - كما هو فى قصص " سعاد حلمى " - أو من خلال تعاطفها معه فى قصص " إحسان كمال " - أو من خلال استنكارها إياه - كما فى قصص " أليفة رفعت " أو من خلال امتثالها الظاهر له - كما فى قصص " جاذبية صدقى " و " صوفى عبد الله " .

وحركة المرأة / البطلة فى النص – هنا – تعكس طابعا من الهيمنه على مجريات أمور الأحداث في القصة ، توازى هيمنة الرجل على مجريات الأمور فى الواقع ، مما يؤكد – لنا – تمردهن الضمنى / المضمر على الرجل . فالتمرد هنا لا يتخذ شكل رفض صريح لهيمنة الرجل فى الواقع ، بل يتخذ شكلا باطنيا ، لا يبدو إلا من خلال دلالاته الرمزية التى يعكسها هيمنة البطلات النساء – لا الأبطال الرجل – على مجمل حركة القص فى النص .

ورغم جرأة الموضوعات التى قد تطرحها بعض الكاتبات – مثل " أليفة رفعت " فى رصد رؤيتهن المحتجة على جدلية العلاقة بين المرأة والرجل – كما أوضحنا فى " الباب الأول " – ألا أن التكنيك الفنى الذى عبرت به الكاتبة عن هذه الرؤى جاء تقليديا للغاية ، أو بمعنى آخر أن تمردهن على الرجل لم ينعكس على بنائهن الفنى للحدث – على سبيل المثال – حيث نجده احتفظ بتدرجه المتسلسل / المتتابع . ونعنى بالبناء المتسلسل أنه : " شكل ينهض على حتمية منطقية واضحة ، تقود فيها المقدمات إلى النتائج ، ويشعر معه القارىء بالقدرة على التنبوء بالتطورات المقبلة .." (٤) .

وفى كل الأحوال تبدو السببية عاملا أساسيا تستند إليه البطلة / الراوية لتبرر حركتها . ولعل احتفاظهن هذا بمنطقية تسلسل الأحداث يوشى يرغبتهن فى الاحتفاظ بالشكل أو الهيكل التقليدى للنظام الاجتماعى / الأدبى السائد بما يتضمنه هذا النظام من قيم وصور مازالت مستمرة فى واقعهن .

وتبدو رؤية الاحتجاج / الرفض لدى كاتبات " الاتجاه الثانى " فى الخروج على الموضوعات الأدبية التقليدية ، أو القوالب الثابتة ، ومن خلال تحطيم التسلسل الهرمى للحدث ، وذلك لتغير مفهوم الحبكة التقليدية – لديهن – التى تقوم على مسار خطى – يتبع التسلسل الزمنى فيه الماضى ثم الحاضر ثم المستقبل – إلى مسار مغاير ، تتقاطع فيه الأزمنة والأمكنة ، كما يختفى التسلسل المنطقى – فيها – والرابطة الحتمية للأحداث ، لتتواجد الحكاية أو الحدوتة بشكل غير مباشر . وتتفاوت عناصر التجديد – هنا – حيث تستخدم الكاتبة أساليب تساهم فى تفتيت تسلسل الحدث ، مثل أساليب قطع الحدث : من تداع ، ومونولوج داخلى ، ومونتاج .. وقد تستخدم أساليب يختل فيها الترتيب المنطقى للتسلسل المنظم ، مما يؤدى إلى شيوع درجة من الغموض .

غير أن رؤية البعض من هؤلاء الكاتبات عجزت عن توصيل ما تريده ، عبر أدواتها الفنية ، وربما لتوافر شرط الانفعال السريع - فيها - والذى من شأنه أن يفقد البناء الفنى التماسك أو الوحدة ، إلى جانب حضور الذات المستمر فى العمل الفنى ، وفرضها لمشاعرها بدلا من خلق المعادل الموضوعى لهذه المشاعر .. مما أثر سلبا فى تحويل فكرة الكاتبة - المجردة - إلى رؤية فنية متكاملة ومتوازنة للواقع .

ولعل أخطر ما تعرضت له رؤية هؤلاء الكاتبات هو تلك المساحة الفراغ التى بدت بين نية - البعض منهن - وخروج هذه النية إلى حيز التنفيذ . بمعنى ماهية الانعكاس الذى حالف هذه الرؤية الرافضة لتصبح تشكيلا فنيًا صادقا معبرا عنها ؟ ذلك أن حدوث هذا الانعكاس أو التطابق بين الرؤية والتشكيل من شأنه أن يحدد لنا مدى صدق هذه الرؤية ومدى زيفها .

وتعد مشكلة تضخم الذات - لدى هؤلاء الكاتبات - من أكبر الحوائل التى حالت بين الذات الكاتبة ورؤيتها أو بينها والالتحام بواقعها ، أو الاقتراب منه ، حيث كان انشغالها بذاتها ينفى الحضور الفعلى للآخر / الرجل من مسرح الأحداث وفى الوقت نفسه يفرض الوصاية عليه ، خاصة وأن هذه الذات انتدبتها الكاتبة لتقف منه موقف الواعظ أو القاضى - فى صورة خطابية مباشرة - كأن تقول : " أنا أؤمن بعقل المرأة .. بتفكيرها .. بإمانياتها الإنسانية ، ولهذا أرفض أن أكون رجلا " (٥) .

ونمثل أولا : لمشكلة تضخم الذات بقصص " نوال السعداوى " ، و " فوزية مهران " ، حيث نجد قصص " نوال السعداوى " مؤهلة لأن تضيف تعريفا جديدا - للقصة القصيرة - فبقدر ما تتمحور حول ما يماثل السيرة الذاتية يمكن تعريفها بأنها إحياء أو استرجاع أو مجرد وصف لوقفات أو تثبيتات متباينة فى مجرى النفس لبطلة واحدة تناضل للوصول إلى تكامل الشخصية .. " (٦) . أما قصص " فوزية مهران " (منزل الطالبات) فهى ترصد التناقضات التى تعيشها الفتاة ، وهى فى مرحلتها الجامعية مع زميلاتها تارة ثم مع الرجل المثقف تارة أخرى .. ، وتكون مجموعة القصص التى تتضمنتها هذه المجموعة مجرد رصد أمين لمذكرات فتاة جامعية .

وفى مثل هذا اللون من القصص يغيب الرجل من واقع النص تاركا للبطلة / المرأة حرية الهيمنة على الأحداث ، لكنه مع هذا يظل مستدعى داخل وعيها فى صورة منحوته على مقاس ذاتى – كما ذكرنا من قبل (*) تعكس تصورتها المثالى للرجل – غير المتحقق أمامها فى الواقع – وفى الوقت نفسه تعكس سر رفضها لصورته الماثلة أمامها ففى " رسالة خاصة إلى صديق فنان " لنوال السعداوى " – على سبيل المثال – نجدها اتخذت من رفض الرجل هواية تمارسها بكل اللذة ، تقول : " الرفض عندى كان سهلا وطبيعيا كهواء أتنفسه " (٧) . وقيمة معرفتنا للرفض الذى تختزنه المرأة لدى هؤلاء الكاتبات للرجل – تكمن فى ادراكنا رفضها لأنوثتها – فى حقيقة الأمر – وذلك أن " رفض الأنوثة يستتبع بالضرورة رفض الرجولة . فالمرأة لاتكون امرأة إلا بالإضافة إلى الرجل . والمرأة التى تنفى الرجل كأنما تنفى المرأة التى فيها " (٨) .

وإذا كان نفى الرجل – لدى كاتبات **الاتجاه الثانى** – يعبر عن رغبة داخلية تهدف إلى تحقيق الهيمنة على حركة وأحداث النص ، تقابل الهيمنة التى يجابهها بها الرجل فى الواقع ، فأنه أيضا يؤكد الانقسام (الثنائية) الذى تعانيه هذه الذات فى علاقتها مع ذاتها والآخر .. يقول – فى ذلك – بطلة " **رسالة حب عصرية** " : " هذه مأساتى . أريد أن أكون ذاتا منفردة منفصلة ، وأريد فى الوقت نفسه أن أكون جزءا لا ينفصل عن الآخرين . وهذا التناقض يمزقنى . يجعلنى جزئين أو اثنين . " (٩) .

وخطورة تضخم الذات هنا ، لاتكمن فى نفيها للرجل فحسب ، بل أيضا تكمن فى كونها تحويل بين الكاتبة ورؤيتها إلى الواقع . وفى مثل هذا الموقف تفقد الأمور أحجامها الحقيقية ويختل التوازن ، مما يؤدى إلى ظهور العالم وكأنه كتلة من الفوضى والاضطراب والعبث – كما هو واضح فى عالم " سكنية فؤاد " – عالم لايخضع لنظام ولايخضع لسببية . وهذه النظرة تمثل فى جوهرها هروبا من الرؤية الموضوعية للعالم .

ورؤية الكاتبات للرجل – هنا – بكل ما تنطوى عليه من رفض معلن ، نجدها – لدى البعض من الكاتبات آمثال : "أمينة السعيد" وحنيفة حنفى" (السماء أيضا تبكى " ، و

(*) راجع الفصل الأول من الباب الثانى (الرجل منحوت على مقاس ذاتى) ص ١٩٥ .

زينب رشدى " (أرفض أن أكون رجلا) ، وفوزية مهران ، و " نوال السعداوى (تعلمت الحب ، و " حنان قليل ، و " لحظة صدق ") - رؤية غائمة وغير متحققه عبر تشكيلهن الفنى التقليدى .

ونمثل لذلك : برؤية " أمينة السعيد " ، بما تنطوى عليه من أراء ثورية تناهض تسلط الرجل على المرأة وتغاير لما هو سائد عن مفاهيم " الشرف " ، وبدل أن كان هذا اللفظ ملتصقا بفعل المرأة ، يغدو فى نظرها مرتبطا بالخلق الإنسانى عامة المرتبط بسلوكيات كالسرقة مثلا - كما فى أضعت شرفى - كما يتحول الرجل من موقع الصياد إلى موقع الفريسة - كما فى " سلاح لا يخيب " ، و " الورقة الصفراء .

لكن صياغة الكاتبة - لهذا الاحتجاج - يأتى عبر أدوات تقليدية للغاية . حيث نرى " الراوية " - والتى تقوم مقام " الراوى العارف بكل شىء " - تمسك بخيط رواية الأحداث ، فى الأغلب من القصص ، فتريد من الحاضر إلى الماضى ، لتقص ، سيرتها ، محتفظة أثناء ذلك بالتسلسل المنطقى . ومن شأن هذا التسلسل الهرمى أن يتعارض والرؤية الثورية التى تبثها القاصة عبر مضامينها القصصية .

وفى القصص المحدودة (*) التى احتل الرجل فيها موقع الصدارة (كشخصية رئيسية) مثلا - أتت حركته أو مشاركته فى الأحداث مقيدة برؤية الكاتبة - إليه - ، لذا بدا أما مهزوما (*) .. أو مجنيا عليه بفعل السلطة أو النظام الاجتماعى ، وفى الوقت نفسه كان جانيا على المرأة / البطلة (*) .. ولعل إبداء الرجل - هنا - فى موقع إنهزامى أو ضعيف يؤكد على جوهر العلاقة التسلطية التى تربط رؤية هؤلاء الكاتبات بالرجل ، يهدف تحقيق هيمنة مماثلة لهيمنته عليها فى الواقع بصورة معلنة .

(*) بدأ الرجل شخصية رئيسية " مهزومة " فى قصص : " أمنية السعيد " (أضعت شرفى ، وسلاح لا يخيب) ، وعائشة أبو النور (دموع الإنسان الآلى) ، وزينب رشدى (مسلم) وهدى جاد (حلم النهار ، أين ذراعاك يا أمى ، صقيع الأفران) ، واسما حليم (أخوك عبد الله) ، ومنى رجب (ذهب ولم يعد ، و " جراح بطل ") .

كما بدأ شخصية مجنى عليها فى قصص "نوال السعداوى" : (مجرد صورة ، ليست عذراء ، وحنان قليل والكذب ، ولحظة صدق ، وحينما ينهزم الرجل ، و " رجل ، والمقال ، وكانت هى الاضعف والجريمة العظمى و " اعتراف رجولى " .

ونقد – هنا – بالحركة المقيدة – الخاصة بالرجل – هو : تقييد مشاركته فى الحدث بوجهة نظر الكاتبة بطريقة تخفى تفرده وأصالته ، حيث يبدو فى نهاية الأمر شخصية مسطحة تبشر بأراء الكاتبة ، ولا تستولد أفكارها من تفاعلها الحر مع الواقع ، أو من وعيها الفردى .

وتعتبر صورة الرجل فى قصص "نوال السعداوى" كما ذكرنا من قبل – خير مثال يكشف عن ماهية التبنى لأراء الكاتبة فى الرجل ، وفى المرأة – وكيف تتحول هذه الشخصية إلى بوق يردد أراء الكاتبة الواردة فى أبحاثها ودراستها العلمية (*) .

ورغم وضوح رؤية "نوال السعداوى" – إلى العالم / إلى ذات عبر مؤلفاتها الأدبية ، والعلمية – كما ذكرنا من قبل – إلا أننا فى المعظم من الأحوال نجد أنفسنا أمام ايديولوجية غائمة ومتناقضة حيث يتقاطع فيها واقع الشعور – المناصر للمرأة – مع اللاشعور – المعادى للمرأة – وهذا فى حد ذاته يعكس حقيقة تناقض رؤيتها (للذات / للعالم / لكونها ليست نتاج ذاتيتها الأصلية ، ولانتاج تمردها على وضعها كامرأة (مستغلة) فى مجتمعها . بل هى على العكس نتاج تماهيها مع مستغلها (الرجل) باستبطانها ايديولوجيته المعادية لها (**) .

(*) راجع الفصل الأول من الباب الأول والثانى (أمثلة الرجل يبشر بآراء " نوال السعداوى " ورؤيتها الواردة فى أبحاثها العلمية .

(**) يعرض "جورج طرابيشى " فى كتابه " أنثى ضد الأنوثة " صورة الثنائية الكامنة فى ذات الكاتبة ، فيضرب مثلا بالحجج الواردة بأقلام الأدباء التقليديين المعاديين للمرأة فى اقرارهم بأنها بما تمثله من جمال ونضارة "زهرة" مع التنبيه فى الوقت نفسه إلى أنها ككل زهرة ، بما تمثله من شر وفتنه ذات أشوك ، ممثلا بذلك رأى الكاتب توفيق الحكيم فى كتابه : "تحت شمس الفكر " ، ثم يؤكد حال تبنى "نوال السعداوى" الصورة ذاتها أو الثنائية عينها ، ويمثل بقولها فى اهداء روايتها "امرأتان فى أمرأة " حين تقول : "أن الزهور المغمضة حين تتفتح فى ضوء الشمس لأول مرة تسقط فوقها خراطيم النحل تمتص ورقها الناعم ، فإذا ما استسلمت الزهور انسحقت ، وإذا قاومت واستبدلت الورق الناعم بشوك نافر مدبب استطاعت أن تحيا وسط النحل الجائع " ثم يعقب على قولها هذا قائلا : " ولايعسر علينا هنا أن نرى أين يكمن الاستلاب لصالح الايديولوجية الذكورية . فالشوك النافر المدبب يحيلنا ، صورة ولغة ، إلى عالم الذكور والعدوانية الذكورية ، ثم أن منطقا حربيا ذكوريا هو وحده الذى يمكن له أن يتصور أن يدور بين النحل والزهر حرب : فليس صحيحاً أولا أن الزهور إذا امتص النحل رحيقها تنسحق ، ثم أن النحل إذ يمتص رحيق الزهور يغنى الطبيعة ويحافظ على توازنها الايديكولوجى فهو يصنع من رحيق الزهور من جهة أولى عسلا ، وينقل من الجهة الثانية غبار الطلع لالقاح زهور كثيرة أخرى ما كان لها لولا ذلك أن تتفتح " (ص٧) .

وتظهر صورة هذا التبنى - للأيديولوجية الذكورية - عبر تبنيها منظور الراوى (العالم بكل شيء - كما سنرى فيما بعد - وعبر محافظتها على الشكل الهرمى (المتسلسل / المنتظم) للحدث ، كامتداد يعكس تبنيها للعلاقات الهرمية السائدة فى المجتمع .

ولكن ما يعنينا أيضا - هنا - هو الوعى بالتشكيلات الفنية لبناء الحدث ، التى استخدمتها الكاتبات لتشكيل تمردهن أو رؤيتهن الرافضة فإلى أى حد ساهمت تلك التشكيلات فى توصيل رفضهن "فرغم احتفاظ كل من "اسما حليم " و " زينب رشدى " بالتتابع المنطقى لتسلسل الحدث فى قصصهما القصيرة - حيث قدمتا الواقع من خلال صور تتابع ، وخيط ينساب عبر هذه الصور ليهبها الحركة " - كما حدث فى مجموعة " يحدث أحيانا " : لزينب رشدى ، ومجموعة " سجن النسا " : لاسما حليم - إلا أنهما قدمنا ذلك من خلال أصوات عديدة منها صوت الراوية كما فى " يحدث أحيانا " ، وفى " ما هو الحب " (لاسما حليم) ومنها صوت العشق ، ويعبر عنه ضميرا لغائب المذكر ، وصوت العشيقة ويعبر عنه ضمير الغائب المؤنث ، وأحيانا ضمير المتكلم (كما فى يحدث أحيانا) غير أن صوت المؤلفة (الراوية) يبدو فى القصة كصوت دخيل على الصوتين الأولين ، لأنه يعلق على الأحداث ، مبديا رأيه بالشرح والتحليل ، فيحل العقاب واللعنة على أفعالهم فى تقريرية فجة ، ومباشرة لا تخلو من وعظ ، تقول : " إنهارت الحواجز .. غامت الرؤى ، وانصهرت فى ساعات مفعمة بالنشوة الجسدية المطلقة .. سقطت الحجب وانتهكت حرمات الغائبين ، ورقص الشيطان بكل مجونة يهز زيله للضمير الغافل" (١٠) .

وميزة تعدد الأصوات هنا أنه يعدد أوجه الحقيقة ، ويقلل من اقتصارها على تفسير واحد ، كلى مطلق ، فى مقابل تقديمها تفسيرا نسبيا ، يقلل من أهمية دور الرواى / الراوية (العالم بكل شيء) كمقدمة تعكس وجهة نظر الكاتبة فى رفضها للسلطة الهرمية فى المجتمع .

وتستبدل أقبال بركة ، " ونعمات البحيرى " ، "ومنى رجب " التتابع المتسلسل للحدث بالتتابع التكرارى " ومن خصائص هذا التتابع أنه يوهمنا بأنه يقدم جديدا فى كل مرة ، ولكنه فى الواقع يعيد الدق على نفس الأوتار القديمة تنويعات جديدة تتحقق عبر تتابع الصور وتباينها ، وعبر ضرورة المزج بين العناصر المتباينة والمتماثلة " (١١) .

فإقبال بركة – على سبيل المثال – فى " كلما عاد الربيع " تستخدم عدة أشكال تعبيرية لتوصيل رؤيتها ، فهى فى " أحلام طائر جريح " تستخدم الحدوته المباشرة ، بينما نجدها فى بساط الريح " وعارية فى قاع البحيرة " تستخدم المونتاج الزمانى ، والتداعيات . فالمرأة – على سبيل المثال – فى " عارية فى قاع البحيرة " تجلس على شاطىء البحيرة (المكان) ، بينما يتحرك وعيها فى إطار زمن الماضى لتعرض صور بطريقة منتظمة يتناوب فيه الماضى مع الحاضر أو الاسترجاع مع الاستحضار ، وفى قصتيها " كيلو حلاوة " و " اغتصاب " (*) تستعين ببعض حيل " المونتاج السينمائى " لكى تظهر لنا " توارد الخواطر والأفكار وارتباطها بعضها ببعض كتوارد المناظر المختلفة بسرعة الواحد تلو الاخر " أو إحاطة صورة بصورة أخرى " (١٢) . كما يعنى فى " كيلو حلاوة " بالحركة البطيئة واللقطة القريبة التى تهتم بالتفصيلات الدقيقة للحركة . تقول " الراوية " – على سبيل المثال – " لن يعود السيد قبل ساعتين ، والوقت يزحف فى تراخ وكسل ، وكل شىء من حولها يتثاءب ، حتى شجرة اللبلاب الصغيرة ، وهى تتمسح بالحائط ، وتتمشى ، حتى تكاد تختفى بين جوانبه " (١٣) .

وطريقة إقبال بركة فى قصصها القصيرة ، هى طريقة المونولوج الداخلى . حيث تبقى القارىء داخل وعى الشخصية الرئيسية ، يستعرض معها خواطرها عبر أبعاد زمنية مختلفة ، فيسبح فى هذا التيار داخل رأسها لنرى من خلال منظورها هى العالم والأشياء .

والكتابة بهذه الصفات تكسر التسلسل الزمنى المألوف للحدث ، حيث تقدم مجموعة من حيل وفنون السينما ، والتى من شأنها أن تفيد الكاتبة فى الدق على نفس الأفكار ، التى تحملها الذات من قبل ، فتمنحها فرصة التنويع بل التكرار فى طرح المشكلة – خاصة مع الرجل – عبر وسائل وتقنيات عديدة – منها : القطع ، والعرض البطىء والسريع واللقطات القريبة ، والرجوع إلى الوراء – تعكس هاجس واحد تعيشه المرأة / البطلة(**). يتمثل فى رغبتها .

(*) حادثة اغتصاب الأهرام ، عدد القاهرة ، تاريخ : ١٩٨١/٣/١١ م .

(**) يتمثل الهاجس هذا فى الاحساس المتكرر – من قبل المرأة – بالانفصال عن الرجل ، فى صورة التشوق الدائم إلى رؤيته عاريا (انظر تفصيل هذه النقطة بفصل : صورة الرجل الزوج ، وصورة الرجل الحبيب / الجسد . بالجزء الأول من الدراسة).

والتتابع التكرارى للحدث - هنا - يفيد الكاتبة إلى حد بعيد فى توصيل رؤيتها ، والتى تبغى سيطرة غير واعية على العالم من خلال نفس سيطرة الآخر / الرجل ، بإسناد البطولة إلى المرأة / البطلة . وهذا النوع من التتابع يعبر عن لا محدودية هذه الأبنية فى تقديم أزمة المرأة / البطلة بأشكالها الخارجية والداخلية ، وذلك من خلال الطرح المتكرر الذى يعمق الإحساس بحدتها ، وانعكاساتها المختلفة .

وإلى جوار "التتابع التكرارى" للحدث الذى يقدم مشكلة المرأة من مختلف الزوايا أو الجهات ، نلمح شكلا آخرا من أشكال " التتابع الكيفى" - فى كتابات : "سكينة فؤاد" ، و"هدى جاد" و "عائشة أبو النور" - يعتمد "على نسيج معقد وكثيف من الإيماءات الموحية التى تخلق وحدة خاصة ومنطقا متفردا خاصا"[١٤]. ومن سمات هذا النوع من التتابع أنه "يتبلور وفق منطق الصيرورة الشعرية ، أو الكشوف الحدسية"[١٤].

ففى قصص "سكينة فؤاد يختفى التسلسل المنطقى للحدث. وبدل أن يؤدى حدث إلى آخر ، نجد تبلور قيمة كيفية معينة تؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى ، ورغم إنها تستمد مادتها الأولية من الواقع المتناقض المهوش من حيث اضطهاده سياسيا للإنسان المصرى كما فى "٩ش النيل"، واقتصاديا كما فى "سرقة فى مقلب زبالة" حيث يصل حد التدهور الاقتصادى إلى حد اهدار الكرامة الإنسانية ، بل واهدار الجسد الإنسانى ، كما فى "عند يتعرى اللحم" . واجتماعيا - كما فى "محاكمة السيد "س" ، و "موت فتاة شاذة" ، والموت بعد الميلاد" - ولذا فالكاتبة تقدم هذا الواقع فى إطار فنى تتناسب ضراوته ، ولا منطقيته مع ضراوة ولا منطقية الواقع الذى تعيشه المرأة - كما فى "فرعون يغرق من جديد" و"امرأة بلا جنس" - والذى يعيشه الرجل - كما فى " ٩ شارع النيل" ، و"يوم للحب" - وينبنى على ذلك أن تأتى (اللغة والأحداث مختلطة ، ومشوشة تعبيراً عن حركة الواقع والذات المتواترة ، ويكون ذلك عبر تحطيم أسلوب السرد المتصل شكلاً وقالبا .. وكأننا نعيش فى كابوس ثقيل أو حلم ، أو أن العالم قد فقد معناه أو منطقه . تقول الراوية فى "يوم للحب" - على سبيل المثال - : "انفجار الدم

أراح رأسه .. وجد يديه تعتصران رقبتها .. جذبها بكل قوته .. أخذها فى صدره .. صعدت ونزلت الجدران .. رقصت الموبيليا .. هذه الدماء عليها دماؤه .. لماذا لا تنطق هزها .. انتقل الاهتزاز داخل رأسه .. رقصت كل الأشياء .. تداخلت .. انكسر الباب .. علا صوت الوحوش دخلت. تمشت في البيت .. تمدد بجوارها .. لم يختلف واحد من الشهود على أنهما كانا يحبان بعضهما حتى الموت".(١٥)

وتحاول "عائشة أبو النور" فى مجموعة" ربما تفهم يوما أن تقدم قصصها فى قالب شاعرى يمتزج السرد فيه بالحوار بالوصف لتعطى جملتها تناغما، وتناسقا فى الصياغة والتركيب ، وفى الوقت نفسه تزجى أفكارها بضمير المتكلم "فى قفزات سريعة تأخذ بالمتلقى / القارىء نحو عوالم متباينة يحتشد فيها كل المتناقضات ، تقول : : تبرق السماء .. فتصدر آهات مدوية .. كآلام المخاض متتالية .. تفرقع وتئن وتصرخ .. ويعود البرق ليضوى المكان .. فينشق بطن السماء .. يخرج منها خيط السواد ليلتهم بقعة البياض .. وترجع آلام المخاض لتكوى الجراح .. تصعقها .."(١٦).

وتتعمق الكاتبة في هموم الذات – في مجموعة "الحب طفلنا الضال" – من خلال استخدامها أسلوب المونتاج السينمائى ، حيث يتم قطع المشهد على نحو متناوب كى يتداخل مع مشهد آخر ليعود من جديد إلى مشهد سابق ، وهكذا ، مثال ذلك أن يتم تركيز الكاميرا أو الصورة الكتابية على محتويات التسجيل الصوتى ثم ينتقل المشهد إلى نوع من المناجأة الداخلية ، تقول الفتاة : "وفجأة تنشق الأرض الواسعة .. يظهر من تحتها مجموعة من الرجال منفوخى العضلات .. تجحظ عيونهم .. انكمشت داخل جلدى .. خرج صوتى متقطعا : اسمه .. خا .. لد ... قطبوا حواجبهم .. رموا شفاههم .. يفخوا عضلاتهم .. همسوا في تعقل مخادع : أن مارأيته وسمعته لم يكن غير سراب" (١٧) .

أيضا تنطلق : "هدى جاد" من المجال النفسى ، فتبدو الوسيلة المفضلة لديها هى النجوى الداخلية 'Monologue" التى تعنى بالداخل فتقدمه صورة من الخارج . وفى انتقالاتها من شخصية إلى أخرى نجدها" تقفز بسرعة ، ومن غير تمهيد ، ومن

"مونولوج" إلى "مونولوج" ، وتتراكم هذه المونولوجات وتتداخل لدرجة يصبح من الصعب إن نتبين حقيقة النجوى ممن وعمن"(١٨). ولما كان شأن " المونولوج الداخلى " أن يكشف عن أبعاد الداخل فحسب ، لذا كانت حركة التطور النفسى هى المقياس التى تطور معها الحدث ولكن فى صورة كيفية ، لاتعتمد على مقاييس الخارج .. يقول " السجين " فى " صقيع الأفران " : " تطلعت إلى سقف زنزانتى . فى ركنها عنكبوت عتيد . هل نسيه السجان ؟ أم أنه لسجين سابق بيته محكم على ذباب كثير منثور ؟ . أدرت رأسى متقززا .. لماذا انعدمت كل الأشياء الجميلة من حياتنا " (١٩) والعنكبوت هنا يعنى شبح الماضى (عتيد) الذى سيطر على الحاضر / الواقع . بمعنى أنه لا أمل فى الخلاص من هذا العنكبوت (الماضى) ، نظرا لأنه " بيت محكم " ، ربما لأن نجمة الخلاص قد خبت ، لأن الواقع لم يصبح مبشرا ، بل غدا منفرا : " أدرت رأسى متقززا " .

ولدى كاتبات " **الاتجاه الثالث** " تتمظهر الرؤية الموضوعية - إلى الذات والعالم - لا من خلال وعيهن الاجتماعى بالواقع فحسب - والذى يتمثل فى رفضهن لمنظومة القيم والأفكار " الثنائية " أو السائد فى المجتمع - بل أيضا من خلال تقديمهن بدائل له من شأنها أن تحث على إعادة الرؤية إليه (Revision) ، فضلا عن أن رؤيتهن هذه تتضمن إعادة تأسيس علاقات إنتاج المعرفة بالواقع الذى يواجهه الوعى حين يواجه نفسه بالضرورة ذلك لأننا ازاء " وعى ينقسم على نفسه فى الوقت الذى ينشق على واقعه ، فى الوقت الذى يؤسس معرفة جديدة بنفسه ، فتمرده على نفسه هو الوجه الآخر لتمرده على واقعه ، وسعيه إلى تغيير شروط إنتاج معرفته بنفسه هو سعى إلى تأسيس علاقات معرفية جديدة فى واقعه " (٢٠) .

وكأننا ازاء وعى مزدوج ، يتمثل جانبه الأول فى الرفض لمنظومة القيم التقليدية السائدة ، وما يتبعها من طرق أو مقاييس أدبية ثابتة (تقليدية) بينما جانبه " الثانى " يتمثل فى محاولتهن الدائبة لاكتشاف الذات عبر الخروج على الصيغ الجاهزة / المستهلكة - للواقع لا من حيث الموضوعات فحسب ، إنما تمتد إلى الشكل الأدبى ، حيث يتغير مفهوم الحبكة - لديهن - تغيرا نسبيا ، من مسار هرمى متسلسل إلى

مسار تتقاطع فيه الأزمنة والأمكنة ، عبر وسائل فنية عديدة ، تبدأ من الاستعانة بأسلوب القص الشعبى (سلوى بكر) ، أو اللجوء إلى الحلم ، والتخيل بوصفه أداة لاختراق حصار الواقع (سهام بيومى ، وسحر توفيق) ، أو المزج بين خصائص القصة والقصيدة (اعتدال عثمان ، حتى استخدام المونتاج (زينب صادق) ، وأحداث قطوع فى الزمن (لطيفة الزيات) .

ومحاولة الخروج ، هذه - عبر الشكل الفنى - تختلف عن محاولات خروج " **كاتبات الاتجاه الثانى** " لتجاوزهن رفض الأنماط التقليدية (فى الواقع / فى الفن) إلى محاولة إيجاد / تحقيق البديل - ربما لتحقق انقساما - لديهن ، فى الوعى المتمرد على نفسه ، نتج عنه ، تكون ذات فاعلة - بمعنى قدرتها على إعادة إنشاء موضوعها ، فى الوقت نفسه إعادتها صياغة أدوات إنتاج معرفتها بهذا الموضوع ، بالبحث عن أدوات جديدة تؤسس بها معرفة مغايرة ، تحرر بها علاقتها بذاتها ، ومجتمعها .. الخ .

أعنى أن تحقق شرط " الحداثة " (Modernity) - إلى حد كبير - لدى كاتبات هذا الاتجاه ، يكمن حقيقة فى حدوث تغير فى الوعى ، ترتب عليه فى الرؤية ، فالعلاقة بالعالم / بالرجل ، وأخيرا فى الأدوات الفنية .. كل هذا التأسيس معرفة مغايرة - كما سبق وأشرنا - لتحرير علاقة الذات بالآخر بصفة خاصة ، والمجتمع بصفة عامة .

ويبدو مدى تحقق البديل - لدى كاتبات هذا الاتجاه - عبر تحقيقهن النمط الجديد " للرجل " - كما رأينا فى " الباب الأول " - لا من خلال إيجابية الفعل لدى بطلاتهن فحسب - بل أيضا - من خلال رؤيتهن للشكل الجدلى للعلاقة مع الرجل .. وما يعنينا - هنا - هو مدى تحقيق هذا البديل فنيا ، بمعنى هل نجحت الكاتبات فى توصيل رؤيتهن (فنيا) ؟ ، أو عبر وسائلهن (الفنية التى ذكرناها ؟ ثم مدى تأثير الوسائل فى تشكيل مفهومهن للحبكة ؟ .

فصورة " الآخر" فى قصص " لطيفة الزيات " لا تتضح معالمها من خلال قصة بعينها - فى مجموعة " الشيخوخة " - فحسب ، بل من خلال مجموع أعمال الكاتبة تتضح صورته كاملة .. فالزوج فى " على ضوء الشموع " هو نفسه " أحمد " فى " الرسالة " ، وهو نفسه أيضا الزوج فى قصتى " بدايات " و " الشيخوخة " ، وهو أيضا

" فؤاد رمزى " فى رواية " الباب المفتوح " . وما يؤكد ذلك هو أن الكاتبة قد كتبت عناوين قصصها – فى مجموعتها الشيخوخة – " مصحوبة بالترقيم ١ – ٢ – ٣ إلى آخره مما يرجح انطباعا بأن المادة الأساسية لهذه المجموعة القصصية هى فى الأصل مادة روائية . وكأننا على أعتاب الجزء الثانى من الرواية الهامة " الباب المفتوح " (٢١) .

ويتماثل نمو الحدث – فى قصص هذه المجموعة – مع حركة ذاكرة " الراوية " (البطلة / الكاتبة) فى صورة التقاط ذكريات متناثرة – لها – تكثف حالة شعورية بعينها ، تجاه الآخر ، يتمركز حولها الوعى الأنثوى به ، فتؤثر الفجوات التى حدثت فى النمو العاطفى للراوية ، عبر مراحل حياتها على هذا الوعى (سلبا) ، حيث تراه تارة فى صورة المعبود ، الذى من أجله تقول : " زبحت عوالمى قربانا . لم استبق لذاتى شيئا " (٢٢) ، ثم تارة أخرى نراها تندم ، لعدم تحققها ذاتيا : " تطلب النجدة .. بالله عليكم دلونى أين موطن الخطأ " (٢٣) وتلعب الانقطاعات الزمنية دورا فى تفسير التغير (التحول) الذى ينتاب وعى البطلة ، " بالآخر / الزوج " ، فهى منذ أن كانت فى " الثامنة عشرة " حتى بلغت الثامنة والأربعين . تقدم حياتها فى شكل انقطاعات زمنية فى السرد ، بل أن الكاتبة / الراوية توقف السرد أكثر من مرة عن طريق تدخلها لتنبه القارىء إلى وجود فجوات زمنية وسردية وبالتالى عاطفية ، / ويتجسد كل هذا فى صورة تفتيت لوحدة الزمن من شأنه أن يعكس الصدوع أو الانقطاعات الكائنة داخل الذات الكاتبة (أثناء علاقتها بالآخر) .

وتدرك " منى حلمى " أن الرجل / البديل " لا يوجد إلا فى داخل الذات ، وحتى يتسنى لها العثور على مثل ذلك الحل ، فإنها تقدم على المخاطرة ، وذاتها على كفها ... تستند على يقين مبدأى قوامه أن المرأة انسان كامل الإرادة ، من حقه الاختيار " (٢٤) ، ومن ثم فإنها رحلتها – إلى الخروج – لا تقف عند حدود اختيارها الرجل ، بل تتجاوزها إلى محاولة إعادة تشكيلها اياه (*) ، من خلال تمزيقها أقنعة المألوف ، والشائع من القيم والعادات التى غدت عاجزة عن تلبية حاجة الإنسان المعاصر .

(*) سبق تفصيل هذا المفهوم عند "منى حلمى" فى الجزء الأول : راجع صورة السيد ، "والمثال " .

والكاتبة تسعى أيضا إلى الخروج على النمط التقليدى لا فى موضوعاتها فحسب ، بل أيضا من خلال " الخروج على نمط الكتابة التقليدية الذى يفترض قالبا بعينه محددا لشكل القصة القصيرة . بمعنى تثبيت معايير قصصية بعينها (٢٤) - فى تحقيقها لهذا بالصوت الفردى (الذات الكاتبة) " الذى يحرص فى كل قصة على أن يكون كاشفا ومفجرا من حوله نشاز الواقع ، معارضا بتنويعاته التى لاتدعى الانسجام أو التجانس ، تناقضات هذا الواقع نفسه وتنافره " (٢٤) .

وإذا كانت الكاتبة هنا تعنى - فى تنويعها الأحداث ، والمواقف - بنغمة "الذات" فإنها أيضا تعيد القص بصورة جديدة ، ولكنها تنطوى - فى حكيها - على نفس الفكرة أو الجوهر ، وفى كل مرة تعنى بأن توسع أفقه ، أو تضيف إليه .. وهذه هى سمة " التتابع التكرارى " ومن خصائص هذا التتابع أنه يوهمنا بأنه يقدم جديدا ولكنه فى الواقع بعيد الدق على نفس الأوتار القديمة بتنويعات جديدة .. " (٢٥) التى من شأنها أن تطرح مشكلة الذات من أكثر من زاوية ، وبأشكالها الداخلية ، ومن خلال هذا الطرح يتعمق الإحساس بحدتها وبانعكاساتها المختلفة ، لتكون وثائق تعبر عن البقع النائية للعالم الداخلى للمرأة / الكاتبة .

وفى قصص " سحر توفيق " (مجموعة " أن تنحدر الشمس ") ، تبهت صورة " الآخر " / الرجل ، وتغدو العلاقة معه بلا معنى ككل الأشياء فى واقعها ، تقول البطلة : فى " لحظات من السير .." وجاء وجلس إلى جوارى .. وراح يقبلنى .. كنت أنظر إلى كل الأشياء فى الحجرة ، وإلى جانب رأسه الملقى على كتفى " (٢٦) .

ولايتأتى لها المقر / البديل سوى فى العودة إلى الجذور ، المتمثلة فى الحضارة القديمة والتراث ، كوسيلة ضمنية تعين على استكشاف الذات ، لتفهم غموض الواقع ، .. ويتمثل هذا الحل / البديل عبر الصور الشعرية المنبثة فى النص ، والتى تنقل مزيجا من الإحساس بالوحدة ، والتمزق ، والهواجس ، وفى أحيان أخرى تتراوح بين اليأس والأمل تقول " الراوية " فى الجهات الأربع : " فى الحلم رأيت السماء تضىء بألف لون .. والشجر فى الحلم ينمو ويخضر ، وتعلوه الزهور ، لكن آخر الجسد يسقط فى المياه ، وجموع الناس والسيارات تأتى من الجانب الآخر ، النسوة المتشحات بالسواد وكل الجموع ، وبلا توقف ، نلقى بأعمارنا فى أحضان النهر المقدس " (٢٧) .

فالفقرة الأخيرة تستدعى معلومات الكاتبة والتى ترجع إلى أيام تقديس المصريين القدماء لنهر النيل ، مما يجعل هذا النص يبدو وكأنه معتمدا على نصوص قديمة ، أستوعبتها الكاتبة ثم وظفتها ، ثم تركت عملية استخلاص دلالة النص على القارىء الذى عليه أن يشارك باستدعاء معلوماته عن نهر النيل ، والقدماء المصريين .. ألخ .

ويتناظر " الحدث " - إلى حد كبير - مع رؤية الكاتبة التى " لا تعمد إلى محاكاة الواقع ، وإنما تكتب نصا موازيا لهذا الواقع ، تتغير فيه مواضع الأشياء الفعلية ، ويتغير مفهوم الزمان والمكان تغيرا ملحوظا ... ويتناظر فى هذه الرؤية الحدث الفعلى الذى وقع مع الحدث النفسى الذى لايقع إلا فى أعماق الذات ، وقد يتمثل الحدث النفسى فى إحباط ما أو خفاق ما ، أورغبة ما غير متحققه ، ولكنها مع ذلك تصبح حدثا نفسيا يحتل فى النص حيزا مهما .." [٢٨] .

وفى مقابل عالم ملىء بالقسوة والعنف والمطاردة فى قصص "سهام بيومى " (الخيل والليل) تنشأ الحاجة إلى الحلم / البديل ، بوصفه وسيلة لاختراق حصار الواقع " وقد يتحول الحلم أحيانا إلى كابوس مثلما نجد فى " المرضى " حين تصبح الرؤية الكابوسية مسيطرة على القصة ، نتيجة الاهمال الجسيم الذى تعانى منه الشخصيات القصصية ، إلا أن الكتابة على الرغم من ذلك تنفجر بالرفض والعنف الكتوم والتشبث أيضا بنجمة الخلاص المارقة فى سماء بعيدة كالحلم " [٢٨] .

وتنجح قصص " سهام بيومى " فى أن تثير إحساسا دراميا ، لكونها لقطات شديدة الكثافة ، تضغط المسار الزمنى فى صورة واحدة ، وتقدم صراعا حادا يجسد التفاعل والتوترات الداخلية فى لحظات بصرية مكتفية بذاتها ، لانعرف شيئا عما أدى إليها من أحداث - ويبدو هذا واضحا مع تناوب الفقرات فى القصة - حيث تقدم الكاتبة سيلا من الألوان والأشكال غير المتعينة لها ، فى صورة أوصاف جزئية ، بدلا من " الحكاية " عن الحياة الشخصية ، أو بدلا من البناء الهرمى المتسلسل ، ولكن مع هذا فهناك منطق خاص - أو نغمة (*) بعينها - يوجد عناصر القصة الواحدة ، أو يربط الأقاصيص معا .

(*) وهى نغمة الرفض ، أو العنف المكتوم جراء حصار الواقع .

وفى قصص " اعتدال عثمان " تتكرر الحاجة إلى الحلم / البديل ، متجلية فى الحاجة إلى المطلق الملاذ (المنقذ / الأب) ، كوسيلة للخروج عبر فعل الكتابة ، والكتابة هنا بمثابة فعل خلق / ولادة ففى قصة وقفت فى ثقب والدنيا براح " تطرح الكاتبة معاناة الكاتب فى مرحلة ما قبل اللغة والتعبير - تلك المرحلة التى أشار إليها أفلاطون وأسماها "chora" أى الوعاء - أورحم اللغة - وهى تجسد هذه المعاناه عن طريق استعادة التجربة الصوفية بأبعادها الروحية والحسية ، وتستخدم الحوار الدرامى من ناحية والنبرة الغنائية المشبوبة من ناحية أخرى لتترجم جدل الإحساس والتعبير فى عملية الخلق الأدبى إلى جدل الروح والمادة نحو توليد المعنى ثم يكتسى توليد المعنى فى القصة دلالة حسية واضحة فيتسع معناه ليصبح توليد الحياة نفسها فى حدث الميلاد من الرحم الذى تقابله الكاتبة بنفاذ المداد من ثقب القلم " (٢٩) .

ويعكس الإحتياج إلى ملاذ / منقذ مدى الإحساس بالغربة أو الوحشة ، وفى الوقت نفسه يكون بمثابة الدافع إلى فعل الخروج ، ولكن قبل الخروج " فلابد من الوقفة " .

ثم البحث ، ثم الخروج ، ثم العودة إلى الوقفة على مستوى آخرى ، لبداية البحث من جديد .. ولهذا فإنه ليس ثمة خروج (من الدائرة) .. فالملاذ غائب عن هذه النصوص ... والبحث الصوفى من غير هذا الملاذ يصبح دائريا ... ربما وجدنا المقابل أو البديل له فى أمرين : الأول هو الفن والأمر الثانى الأقرب إلى هذا الملاذ المطلق هو الأب المفقود " (٣٠) كما ذكرنا من قبل .

ولتوصيل تلك التجربة فإن الكاتبة تروغ البناء الهرمى / المتسلسل للحدث إلى شكل آخر من التتابع (الكيفى) ، من شأنه أن يبلور القص " وفق منطق الضرورة الشعرية ، أو الكشوف الحديثة ، ويعتمد هذا النوع من التتابع على نسيج معقد وكثيف من الإيماءات الموحية التى تخلق وحدة خاصة ومنطقا متفردا خاصا .. فبدلا من أن يؤدى حدث إلى آخر ، فإن تبلور قيمة كيفية معينة تؤدى إلى ظهور قيمة كيفية أخرى " (٣١) .

والكاتبة فى سبيلها إلى ذلك - نجدها - تمزج بين خواص القصة والقصيدة - كما فى "الوقفة" ، "البحث" ، "الخروج" - أى بين أكثر من جنس أدبى فى القصة وفى الوقت نفسه تستخدم "الحلم" بوصفه وسيلة فنية لتجسيد حالة شعورية بعينها - كما فى "اللعبة" و "انصهار صوت الصمت" - بالإضافة إلى تفتيت وحدة الزمان - كما فى "بحر العشق والعقيق" ، "ويونس البحر" - باستخدام ما يعرف بالتناص (intertexal-ity) وهو الاستدعاء لمعارف مشتركة (تراثية أو تاريخية أو أسطورية) لحظة القراءة - بالنسبة للملتقى - لإنتاج المعنى / الدلالة.

وتستخدم "وفيه خيرى" فى خروجها على الشكل التقليدى للعلاقة بين المرأة والرجل ، فى رسمها للأنموذج البديل (*) - فى الوقت نفسه بناءا يتخذ شكل " الدائرة " فى أغلب قصص مجموعتها " أكثر من شيء " - بمعنى أن القصة ليس لها بداية أو نهاية ، بل نفتحها حيث نريد ونقرا حتى نصل إلى نقطة البداية .

ففى قصتها " أكثر من شيء " على سبيل المثال - تبدأ الراوية / البطلة " بضمير المتكلم " بسرد حياتها عن طريق الاسترجاع أو التذكر للماضى ، فإذا ما وصلت إلى الحاضر ، وجدنا أنفسنا نعود من حيث بدأت القصة - أو من حيث بدأنا - فتصبح النهاية هى البداية ، أو بمعنى آخر التركيز على لحظة هو محور الحدوتة .

وكان الكاتبة هنا بتركيزها على لحظة إحساس المرأة بالوحدة - فى حالة كونها تعيش بمفردها دون الرجل اختارت تشكيلا فنيا من شأنها أن يقدم أزمة المرأة بأشكالها المختلفة ، وفى الوقت نفسه يكون بمثابة وسيلة للتأكيد على طرح صورة التوتر الكائن فى العلاقة بين الجنسين الناتج عن الوعى الخطأ بوضع " الذات " تنبت منظور المجتمع إليها ؟ وفى مقابل هذا نجد الكاتبة تطرح الحل / البديل لافى صورة تغيير خارجى أو جذرى للواقع - من شأنه أن يمنح الطرفين فرصة الارتباط بل فى صورة عبارات موحية تومض بأن الحل يكمن داخل الذات وليس خارجه بمعنى أنه لابد أن تعيد النظر فى موقعها بالنسبة للاخر / العالم ، من ثم تصبح حياتها ليست ملكا

(*) راجع صورة الرجل فى كتابات وفيه خيرى (الاتجاه الثالث) بصورة الرجل "السيد" بالجزء الأول

لأحد ، وفى الوقت نفسـه تتعـدد إهتماماتها ، فـلا يغـدو الرجـل محور لإهتمامها ، بل إن حياتها تغدو " تشمل أكثر من شىء . عملى وأولادى وبيتى وأصدقائى " (٣٢) .

وإلى جـوار " البنـاء الـدائـرى " الـذى يـكسر التسلسل المـألوف (للحدث) متخذا شكل "الدائرة" نجد قصص " زينب صادق " ، و " سناء البيسى " تستخدم عددا من وسائل القطع فى كل مجموعاتها القصصية - مثل توارد الخواطر ، أو التداعى للذكريات لتتـقـاطع مع الحاضـر ، أو العكس ، ومنها أيضا وسيلة الحديث الذاتى الصامت الذى يستدعى المـاضى ليصير فى قلب أحداث الحاضر .. الخ وكل هذه الأساليب تعنى بها الكاتبتان لتلوين الحدث وكثر تسلسله المـألوف .

ويمثل الحل / البديل فى قـصص كل من " زينب صـادق " ، وسناء البـيسى " ، وفى التجريب ، بمعنى اعترافها بالتجربة الفردية عبر الالتقاء الحر مع " الآخر " وينعكس هذا فى صورة الانطلاق من اللحظة الحاضرة (ضمـير المتكلم المضـارع) - كما فـى " صـديـقـتى تحب (بمجموعة : أنت شمس حياتى) : لزينب صادق " و " عار على جنس الرجل " بمجموعة هى وهو " لسناء البيسى " وعن طريق التداعى - كما فى " حكاية كان " (مجموعة لحظة صدق) : " لزينب صادق " و " رائحة الوردة " (بمجموعة : فى الهواء الطلق) : " لسناء البيسى " والحديث الذاتى الصامت " كما فى " عندما وجدنا الدفء " (بمجموعة عندما يقترب الحب) : لزينب صادق ، و " بينى وبينه بلاد وبحـور " : " لسناء البـيسى " - نرها تحـولان إدارك أبعـاد الماضى ، ثم تعودان إلى الحاضر لنعيش معهما أزمتهما عبر الزمنين ، ثم تارة أخرى نجدهما تعودان إلى المـاضى ، وبهذا ينعكس عدم الاستقرار الداخلى الذى تعانى منه الذات على الشكل القصصى ، حيث تتخذ عددا من أساليب قطع الحدث ، كوسيلة تكسر المـألوف ، والتقليدى - للواقع / للحدث كمحاولة ضمنية تعبر عن حصار الواقع ، الذى غدا يتخذ شكل الدائرة ، فى حصاره ، وتتمثل الكاتبتان ذلك الواقع فى صورة بناء أيضـا شكل الدائرة - كمـا فى " أنقـذنى من أحـلامى " لزينب صـادق " ، و " الياسمين بعد الأربعين " (بمجموعة هى وهو) " لسناء البيسى " - بينما يكمن الحل فى المركز ، أى من داخل ذات البطلة / المرأة التى تعانى صراعها مع الرجل .

وترى " سلوى بكر " أن الحل / البديل يكمن فقط فى الطبقة المهمشة فى المجتمع ، أو " الناس الغلابة " – كما ذكرنا – حيث يتحطم النمط التقليدى للبطولة ، فترتبط بالناس العاديين ، وينسحب هذا على اللغة ، والحدث أيضا ، فطالما أن البطولة غدت فعلا عاديا ، فإنه لابد أن يؤدى بلغة الناس العاديين ، أو بلهجة الحديث اليومى العامى ، كمحاولة تهدف إلى تحطيم أنماط التفكير والمفاهيم الثابته ، كما يختفى التسلسل المنطقى " للحديث " حيث تبدأ الكاتبة من الواقعة المحورية للأحداث ، لتضع المتلقى منذ بداية القصه فجأة – فى مركز الدائرة " ، أى بعد استفحل الحدث وأصبح ضاغطا عندئذ يكون الحدث – فى الوقت نفسه – فى طوره النهائى .

ففى " إحدى وثلاثون شجرة جميله خضراء "مجموعة " مقام عطية " يبدأ الحدث هكذا : " قبل أن أحكى الحكاية ، سأقول أولا لماذا قررت كتابتها بل تسجيلها بدقة كما حدث لى وعشتها وشعرت بها لحظة بلحظة حتى أتو بى إلى هذا المكان الرهيب المنعزل عن العالم " (٣٣) . وكأن الكاتبة بهذا تضعنا أمام مواقف ثلاثة ، غير مبررة ، أو على الأقل غير مقطوع بتبريرها لدى المتلقى محدود الخبرة .. الموقف الأول : الوعد بسرد الحكاية أما الثانى : لماذا قررت كتابة الحكاية ، والثالث : فهو سبب وجودها فى هذا المكان الرهيب المنعزل .. ولاشك أن هذا السبب شكلته – فى الماضى – سلسلة من الوقائع الصغيرة ، التى يبدو أنها تافهة ، ولكن ما نستطيع أن ، نتكهن به – كقراء – أن هذه الوقائع لابد أن تكون جسيمة ؟ .

وتسترسل الكاتبة فى القص ، لنتبن فى النهاية ، هذا الخطورة بالفعل خاصة وأنها كانت سببا فى مصادرة حريتها ، وتختتم الكاتبة قصتها بنفس العبارات ، والتى بها تغلق الدائرة ، التى سبق وأن بدأتها ، تقول : أتمنى أن أخرج من هذا المكان ولو لساعة واحدة .. (٣٤) .

ورغم اهتمام الكاتبة بالتفصيلات ، وإتيانها قدرا هائلا من الحشو ، إلا أنها أو تيت قدرة على التهويل المقنع الذى هو فى النهاية درب من دروب الخيال وقد ارتدى ثوبا من الصدق الفنى .

هوامش "بناء الحدث"

(١) كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص ١٨٤ – ١٨٥

(٢) د. سيد حامد الناسخ : الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة المصرية ، مجلد فصول ، عدد ٤ سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ١١٨

(٣) ابنة الشاطىء : قلبان فى ذبول ، مجلد الرسالة ، ص ٢٢

(٤) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول . سبتمبر ١٩٨٢ ، ص ٣٠

(٥) زينب رشدى : أرفض أن أكون رجلا . م. أرفض أن أكون رجلا ، ص ٩٧

(٦) جورج طرابيش : أنثى ضد الأنوثة ، ص ٢٠١

(٧) نوال السعداوى : رسالة خاصة إلى صديق فنان ، م موت معالى الوزير ، ص ٧٨

(٨) جورج طرابيش : أنثى ضد الأنوثة ، ص ٢٢٠

(٩) نوال السعداوى : رسالة حب عصرية ، م. موت معالى الوزير ، ص ٤٩

(١٠) زينب رشدى : يحدث أحيانا ، م . يحدث أحيانا ، ص ٢٥

(١١) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول ، ص ٣١

(١٢) د . طه محمود طه : القصة فى الأدب الانجليزى ، ص ٢٠٥

(١٣) إقبال بركة : كيلو حلاوة ، مجموعة "كلما عاد الربيع" ص ٥٦

(١٤) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول ، ص ٣١

(١٥) سكينة فؤاد : يوم للحب ، مجموعة محاكمة السيدة س، ص ٥١ – ٥٢

(١٦) عائشة أبو النور : وتمطر السماء فى قلبى ، مجموعة : ربما تفهم يوما ، ص ١٨

(١٧) عائشة أبو النور : الحقيقة اسمها خالد ، مجموعة "الحب طفلنا الضال" ، ص ٥٦

(١٨) د. عبد الحميد إبراهيم : تطور القصة المصرية ، ص ١٦٣

(١٩) هدى جاد : صقيع الأفران ، مجموعة "سطر مغلوط" ص ١٤١

(٢٠) د. جابر عصفور : ملحوظات حول الحداثة ، ورقة ألقيت بمؤتمر الشعر العالمى سنة ١٩٩٠

(٢١) غالى شكرى : لطيفة الزيات فى دفتر الأيام ، جريدة الأهرام ١٩٨٨/١٠/١٢

(٢٢) د. لطيفة الزيات : الشيخوخة ، م. الشيخوخة ، ص ٤٢

(٢٣) د. لطيفة الزيات : على ضوء الشموع ، م. الشيخوخة ، ص ٩٧

(٢٤) اعتدال عثمان : الفتاة والكتابة الأدبية ، ندوة بجمعية تضامن المرأة العربية .

(٢٥) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول ، ص ٣١

(٢٦) سحر توفيق : لحظـات من السير فى الظـلام والنـوم ، م. أن تنحدر الشمس ص ١٥

(٢٧) سحر توفيق : الجهات الأربع ، م. أن تنحدر الشمس ، ص ٢٤

(٢٨) اعتدال عثمان : الفتاة والكتابة الأدبية .

(٢٩) د. نهاد صليحة : عندما تصبح القصة موالا ، مقال ، جريدة الأهرام ١٩٨٧/٨/٢٠

(٣٠) د. ادورد الخراط : الكتابة عبر النوعية ، مقال ، مجلة إبداع ، فبراير ، ١٩٩٠

(٣١) صبرى حافظ : خصائص الأقصوصة البنائية ، مجلد فصول ، ص ٣٢

(٣٢) وفية خير : أكثر من شىء ، ص ١٠٢

(٣٣) سلوى بكر : إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء م. مقام عطية ، ص٧١

(٣٤) نفسه : ص٨٣

الفصل الثالث

" اللغة .. والتشكيل الفنى لرؤية الكاتبة "

"اللغة" ليست فقط وسيلة للتعبير ، أو أداة للتواصل ، وتبادل المشاعر ، والأفكار ، بل هى صياغة هوية وإعلان ذات – الآخر ، والآخرين – بمعنى أنها "نقطة البداية نحو فهم العلاقات الاجتماعية ، وعملها ، وكيفية تنظيم المؤسسات ، وعلاقات الإنتاج ، وتكوين الذات الجماعة" (١) . أى أنها " نظام يتم من خلاله تشكيل المعانى ، وتنظيم الممارسات الثقافية ، وبالتالى يقوم الناس من خلاله بتمثيل أنفسهم وعالمهم ، وصلاتهم بالآخرين .

وإدراك "اللغة" هو الإدراك للبنية الذهنية والاجتماعية بمعنى أن الوعى باللغة يعين استكشاف الواقع الاجتماعى والقيمى للمجتمع . ودور "اللغة" يتجاوز عادة عملية [illegible]ـشف عن النظام القائم فى الواقع إلى تدعيمه . مما يعكس حقيقة أن للغة سحرا وسلطة من شأنها أن يدعما ركائز النظام الاجتماعى القائم فى الواقع !!

وتمثل لذلك "باللغة" الشائعة فى النظام "الأبوى" (Patriarchy) فنجدها تدعم سلطة "الأب" فى الأسرة ، والمعلم فى المدرسة ، والشيخ فى الجامعة الدينية أو القبيلة ، والحاكم فى المجتمع بصورة عامة ، بمعنى أنها تدعم التسلسل الهرمى – بما ينطوى عليه من علاقات تبعيه وخضوع – وفى الوقت نفسه تؤكد حقيقة وجود قسمة ثنائية بين الجنسين ، من شأنها أن تحتفظ للرجل (الأب) بموقع الصدارة ، وبحقيقة كونه "ذاتا" بينما تبقى المرأة فى الموقع الثانى وبحقيقة كونها موضوعا .

وقد أنعكس مبدأ القسمة الثنائية على تحديد الهوية الانسانية لكل من الرجل والمرأة ، وتجسد هذا الفهم الثنائى فى شكله اللغوى . فالتأنيث والتذكير فى اللغة هو مجرد انعكاس لقسمة الهوية الإنسانية للإنسان وبسيادة "السلطة الأبوية" أصبح كل ما هو ذكورى إنسانيا . بمعنى أنه حدث تطابق بين الذكورة والإنسانية . وتم استبعاد المؤنث أى كل ما يمت إلى المرأة بصلة ، من مفهوم ما هو إنسانى" (٢) بمعنى أنه أصبح – مثلا – يقال للمرأة أيضا "إنسان" ولايقال إنسانة" (٣) .

ودفع هذا التحيز – من جانب اللغة إلى الرجل ، فى معظم اللغات – إلى اعتبار البعض أن اللغة "أداة من صنع الرجل" أو كما "يقول" دال سبندر (Dale Spender) فى كتابة "الرجل يصنع اللغة (*) " : "أن اللغة الانجليزية هى لغة الأدب التى صنعها الرجل ، ولاتزال تحت سيطرة الرجل وهذه الهيمنة على اللغة هى إحدى الوسائل التى يؤكد بها الرجال وصايتهم على النساء" (٤) .

وكأى أغلبية صامتة ، مهمشة – فى التاريخ – تستخلص قيمها الخاصة ، وثقافتها ولغتها من واقع حياتها المعاش نجد المرأة – أيضا – بصفتها أغلبية ، وصامتة ، ومهمشة " توصل أفكار وثقافتها من وراء الستار ، أو عبر الأساطير والأغانى الشعبية الفكلورية الأدب الشفهى ، والرقصات الجماعية ، والزار ، أعمال السحر ، أو الشعوزة والجنون " (٥) حيث تظل قيمها الثقافية حبيسة "اللاوعى" نظر للتحكم فى "الوعى" أو فى أشكال التعبير على المستوى الواعى العلنى من قبل التاريخ ، المجتمع ، الرجل ...

بمعنى أن لغة المرأة (إبداعها) ظلت على مر التاريخ حبيسة منطقة "اللاوعى" والتى سميت فيما بعد – فى النظريات النقدية النسائية الجديدة – بالمنطقة المتوحشة ، أو "المنطقة الأم" ، حيث تسافر إليها المرأة المبدعة – لتستقى "الحب الأول (المجهول) . وهو باختصار صوت "الأم" الذى يهيمن شبحه على خيالات ما قبل فترة الطفولة الأوديبية " .. قبل أن يتعرف الطفل على اللغة واكتساب القدرة على تسمية الأشياء بمسماتها (٦) .

(*) أنظر "Man Made Languaguo"

وإذا كان التاريخ قد نقل إلينا صورة المرأة الصامتة ، أو المفروض عليها الصمت ، حين عجز عن نقل تجربة النساء فى أى عصر ، فإن قراءة هذه النقطة المجهولة (اللاوعى) جديرة بأن تحول الصمت إلى صوت ناطق ، كاشف لغة كل شىء كبت ودفن فى اللاوعى .

لذا يصبح شبح "المرأة المجنونة" (*) (The Mad Women) - الشائع فى أدبيات نساء القرن التاسع عشر من منظور "ساندراجلبرت" ، و "سوزان جوبار (M. Sander Gilbert And Suzan Gubar) وهى المرأة "التى ترفض أن تكون ناكرة للذات ، وتسلك حسب رغبتها ، والتى لها قصة تحكيها باختصار كما تعترض على الدور المفروض عليها سلفا ، أو توارث من أجلها .." [٧] - مفتاحا معبرا عن ذاتية الكاتبات ، ورغم أنه مدان - جدلا - إلا أنه أعطى " لأدبيات القرن التاسع عشر حدة الثورية [٧] ربما لأنهن فى نسيج كتاباتهن هذا حاولن أن "يخلطن فى حسهن الواعى ، بين مايكونوا ، وما ينبغى أن يكن عليه" [٨] كما أن استراتيجيه النسيج ، النسائى كما رأته كاتبات "القرن التاسع عشر" كان" بناء وتفكيك ، إظهار وتعمية للصور الموروثة من أدب الذكور" [٨] وفى الوقت نفسه كانت البطلة صورة من ذاتية كاتبتها "بقلقها وتمزقها ، وبكثير من الشعر والخيال المدون بواسطة النساء ، أوضحن هذا الجنون" [٨] .

***

وكأن تقمص كاتبات "القرن التاسع عشر" شخص المرأة المجنونة (**) يعكس رغبتهن فى الإتيان بلغة تنفلت من منطق العقل / الوعى ، وفى الوقت نفسه تنتج كتابة

(*) The Mad Women The Attic : نص يهدف إلى إمدادنا بالمفهوم الجديد المحدد عن طبيعة المرأة فى التقليد الأدبى للقرن التاسع عشر وهو أيضا يثير طموح النظرية الحديثة لنشاط الأدب النسائى أنظر التعريف مفصلا ، ص ٥٧ : Sexual, Textual & political Tori Moi

(**) تناول "سلوى بكر" فى البعض من قصصها حالات من جنون المرأة ، كرد فعل ثورى على واقع القهر والعام الذى تلقاه فى الواقع فى قصصها "نونة الشعنونة" وإحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء "فى مجموعة :" زينات =

جذرية / راديكالية ترفض واقع النفى الوجودى الذى تعيشه المرأة / الكاتبة حين يغيب التواصل بواسطة الكلام نتيجة النفى ، والإقصاء الذى تمارس عليها العلاقات الاجتماعية والأخلاقية والنفسية الذكورية .

وميزة الكتابة هنا تكمن فى تفجيرها المخفى والمكبوت عبر الزمن لإعلانه فى لغة لايستطيع النظام الرمزى الذكورى تفكيكه أو فهمه ، ربما لكونه ينطلق من كل الاتجاهات ، دون توفير إمكانية تحقيق انسجام معين بين معانيها أو لكونه متناقضا (مجنونا) يستعصى لغموضة وذبذبة الدخول فى منطق الصراحة العقلية ، لهذا يتعين تشكيل أذن مغايرة للإستماع إليه باعتباره ينطق بمعان مختلفة دون التفكير فى ضرورة ضبطه وتحديده . والكاتبات هنا إذا أعلن عن كلام ما فليس معنى ذلك أنه مطابق لما تريد أن تقوله بالضرورة .

فالكتابة بصفة عامة بالنسبة للمرأة إما أن تكون انفتاحا للغة "اللاوعى" ، أو خضوعا للسلطة - وبقدر ما استطاعت المرأة / الكاتبة التعبير عن المنطقة الأم (اللاوعى) كلما اقتربت من ذاتيتها كأمرأة ، ومن ثم استطاعت أن تنفلت من الثقافة السائدة (الأبوية) مقتربة من الثقافة غير المعلنة (لغة الأم) .

***

= فى جنازة الرئيس " : ومقام عطيه "فتمرد" كريمة"فى إحدى وثلاثون" يبدو فى قطعها للسانها كرغبة جنونية ملحة تتمرد من خلالها على الواقع المحيط الذى غدا يرفض رفضها - سواء فى منزلها أو فى العمل - وبديلا عن الانتحار تقول : "ما الذى سوف يحدث لو قطع لسانى بالفعل ؟ ألا تنتهى كل مشاكلى حينئذ !؟" (ص٨٢) أما تمرد نونة الشعنونة" فيبدو لا من خلال هروبها فحسب بل من خلال أفعالها أيضا : " لأنها كانت لا تريد العودة للبلد مرة أخرى ، ولاترغب العيش فى وسط الوساخة والبراغيث ، مثلما لاترغب فى الزوج ، لتصبح كإخوتها مزروعة فى الغلب " (ص٢٤) فهى "لم تكن تعرف ملامحها جيدا لم تكن تشغلها مسألة ، شكلها ، لكنها كانت تخطف لحظات سريعة تبحث فها من جديد عن إنسان العين .. وكل مرة كانت تقف على أطراف أصابع قدميها وتشرئب بقامتها القصيرة ، وتقترب من المرأة ، ثم تجذب جفنيها السفليين بأناملها المتورمة ، فتبرز مقلتاها ، دائرتان سوداوان حائرتان بالدهشة . بينما تجوس بحثا فيهما عن زراعين أو قدمين أو أنف .. أو أية أجزاء إنسانية يمكن أن تكون إنسان العين " (ص٣٠) وفى البحث عن إنسان العين : هنا تتجلى رغبتها الضمنية فى البحث عن الذات . والمرأة هنا هى مرآة المعرفة ، والبحث عن إنسان العين يقدم لنا ملمحا من شخصية الطفولة التى تطمح إلى المعرفة وتمارس التجريب للاختيار والتحقيق ..

هكذا قد تقاوم المرأة / الكاتبة تزييف المجتمع لهويتها - أو للصورة الذاتية التى تبغى أن تتطابق معها - عبر محاولاتها ابتكار صور وأساليب (*) "لاتكف عن تفجير أقانيم الأسلوب الذكورى ، شريطة أن تتفادى محاكاته وممثلته فأسلوبها يقاوم ويفجر كل الأشكال والعلامات والأفكار والمفاهيم المؤسسة تأسيسا صلبا من طرف الصراحة العقلية أو غيرها التى نحتها الرجل عبر تطوره التاريخى . قد يبدو أن أسلوبها منعدم القيمة إذا ما حكمنا عليه من منطق إطار مرجعى قيمى صاغه الرجل . لأن ما يميز هذا الأسلوب هو تذبذبه وعدم استقراره فى الدفاع عن أطروحه ، أو موقف ثابت ..."(٩) .

ولما كان النص المكتوب امتدادا وجوديا للذات الكاتبة ، لذا نجد أن الانقسام الذى تعانيه المرأة / الكاتبة فى هويتها ، لايفتأ إلا أن يؤثر سلبا فى صورة الذات لديها ومن ثم ينعكس أحيانا" فى عملها الابداعى فى شكل اضطرابات فى التعبير عن أرائها ، وهو ما يكون له أثر على الصورة المنسجمة التى تطمح المرأة لأن ترسمها بحيث ينتهى العمل الابداعى دون أن تتوحد الذات ، بل تزداد انقساما وتدميرا . وهذا ما دعى البعض إلى القول بأن الكتابة النسائية نزعة واضحة لتدمير الذات " (١٠) .

وكأن الحصار أو الإستغلال الذى تعانيه الذات الكاتبه فى واقعها ، أحيانا ، يفقدها ، القدره على تحقيق الحتمية أو المنطقية فى كتاباتها ، فتنشأ هى الأخرى تعانى انقساما يظهر تارة فى صورة صورة تذبذب للكلمات ، وعدم استقرار ، وتارة أخرى فى صورة ثرثرة فيما يبدى خصوصية واختلاف فى هذه اللغة كنتيجة حتمية للخصوصية الذى يعانيها وضع الذات الكاتبة فى المجتمع ومن ثم يصبح لاداع لوضع كتابات المرأة فى فخ التجديد / النقد الصارم . الذى نحته الرجل عبر تاريخه الأدبى ولأنها بعيدة أو تحاول فى كتابتها الابتعاد عن الآلة الخطابية (اللغة) التى صاغها ، وأسسها الرجل عبر تاريخه الطويل .

والمرأة العربية - على سبيل المثال - تجد نفسها محاصرة على مستوى الفكر ، مم يدفعها إلى حالة نفسية تجعلها دائمة البحث عن ذاتها ، وفى الوقت نفسه ، تصبح عاجزة عن تجاوز مشكلة الذات . وبما أن أزمة الذات غدت بمثابة الحائل الذى يحول

(*) ظهر هذا فى تقصى الكاتبات صورة المرأة المجنونة لتفجير الزائف والثابت داخل المجتمع من قيم ولغه .

بينها وتحقيق رؤية شمولية للعالم .. فالعالم كله غدت تراه – هى – يقف ضد وجوده وعليها أن تواجه بمفردها . أى بإنكفائها على ذاتها .. ككائن نرجسى يتمحور حول ذاته دون القيام بأدنى محاولة للخروج منها .

وهذا يعنى أيضا بأن العالم تكون له صورة واحدة فى الذات : هى تلك التى أفرزتها الذات المشروخة ، المنكفئة بصورة قسرية على نفسها . بحيث لا يتاح لها أن تدرك العالم بتجرد موضوعى . أى من خلال منظار عقلانى" (١٠) .

وكما تعين على تلك الذات أن تغير لغتها ، فلأن رؤيتها أيضا إلى العالم قد اعتراها تغيير ، حيث غدت تراه من مختلف جوانبه ، عبر ذاتيتها ، أو تصورها الخاص ، عن وضعها الوجودى فى الواقع . ولأنها تجمع كل التصورات فى رأى واحد ، هو الرأى المعاكس لوجودها ، إن رؤيتها إليه تغدو مونولوجية (Monologua) يتم فيهارفض جميع التصورات الموجودة عن الواقع ، لتصبح أزمة الشخصية الرئيسية وهى البطلة المرأة غالبا هى المنفذ الوحيد الذى تقدم من خلاله جميع التصورات الأخرى عن العالم .

وما يعنينا فى هذا الفصل هى تلك الرؤية الأحادية والتى من خلالها سوف يتكشف لنا السمات الأساسية فى لغة المرأة الكاتبة ، والتى من أجلها أتسمت بشىء من الإختلاف ، أو الخصوصية . ويتم ذلك عبر مناقشة محاور ثلاثة :

أولها : المنظور النسائى (perespective) ورؤية الكاتبة .

ثانيها : الايحاءات الرمزية فى اسم الشخصية القصصية للرجل .

ثالثها : دلالات لغة القص .. والصورة الفنية للرجل .

****

١ - المنظور القصصى .. "ورؤية الكاتبة"

"مصطلح المنظور مستمد من الفنون التشكيلية وبخاصة الرسم ، إذ يتوقف شكل أى جسم تقع عليه العين .. على الوضع الذى ينظر منه الرائى إليه . ولايجوز قصر مفهوم المنظور على أنه مصطلح فكرى أو إيديولوجى ، أو إنه يدل على موقف صاحب العمل الأدبى ! ورؤيته الفكرى فحسب (بل) إنه يتسع ليشمل هذا المفهوم بالإضافة إلى كونه "إدراكية" للمادة القصصية" (١١) .

وما يعنينا - من دراسة المنظور - هو الإدراك لموقع الكاتبة من النص كمقدمة - ضرورية - تحيل إلى الإدراك ، لحقيقة رؤيتها إلى العالم ، والآخر (الرجل) ، بالإضافة إلى إدراك الارتباط الكائن بين بناء الشخصية القصصية ونوعها ، بالجنس الذى ينتمى إليه خالق النص (الكاتبة) .

فالكاتبة بصفتها امرأة - على سبيل المثال - نجدها تغلب ضمير القص النسائى (*) بل نجدها تتخذ المرأة / البطلة "محورا للبطولة ، ومحورا للصراع (**) كما تمتزج بشخصية البطلة للتعبير عن صراع البطلة ، وعن صراعها فى آن واحد" (١٢) وعلى مدار كاتبات الاتجاهات الثلاثة ، نجد القصص - فى أغلبها - تعبر عن حضور المرأة (البطلة) كشخصية رئيسية في مقابل تغييب الرجل / البطل عن موقع الصدارة" (كشخصية رئيسية) بتأخيره ليحتل موقعا خلفيا . بمعنى أن صورته لديهن لانراها - فى الغالب - بشكل مباشر ، بل نراها من خلال منظور

(*) هذا القول بناء على احصاء تفصيلى - للعينة القصصية المختارة لهذا البحث - أنظر الجداول المرفقة بهوامش الفصل .

(**) يفعل الرجل نفس الصنيع فى كتاباته - على مستوى الظاهرة بمعنى حضور الرجل / الكاتب فى النص مما ينم عن وجود صلة بعينها بين جنس الكاتب وضمير القص .

المرأة (البطلة الرواية / الشخصية الرئيسية) التى أخذت تتقدم - فى موقعها من النص ، نحو ما يحتل الصدارة .

والمقصود بضمير القص النسائى ، هو الضمير النسائى الذى تتبناه البطلة / الراوية - عن الكاتبة - لتعبر به عن حضورها (كشخصية رئيسية) فى النص ، فى مقابل تقدمها "الآخر" (الرجل) عبر خطاب الشخصية الرئيسية فى علاقتها مع العالم .

ويتدرج حضور / استدعاء الرجل تنازليا عبر **الاتجاهات الثلاثة** ، حيث يتناسب حضورها طرديا مع رغبة الكاتبة فى السيطرة على النص ، وكلما ازدادت هذه الرغبة ، كلما ازداد حضور المرأة كشخصية رئيسية فى النص وكلما قلت كلما ازداد حضور الرجل - كشخصية رئيسية فى النص (*) .

فلدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" يبدو تغليب ضمير القص النسائى ، وفى الوقت نفسه ، يبدو حضور الرجل - كشخصية رئيسية - فى زيادة نسبة ، عدديا عنه لدى كاتبات الاتجاهين الثانى والثالث ، وهذا فى حد ذاته يرجع فى الغالب إلى الطبيعة التقليدية للقص ، بما ينطوى عليه من تبين عام للقيم الأدبية والأيديولوجية السائدة فى المجتمع .

أما القلة النسبية فى وجود الرجل - كشخصية قصصية رئيسية - لدى كاتبات "**الاتجاه الثانى**" فإنما تؤكد على رغبتهن فى نفى الرجل من الوعى ، لتحقيق سيطرة على العالم عبر النص ، تقابل سيطرة الرجل المهيمنة فى الواقع إما تلك الزيادة النسبية فى ضمير القص الرجولى لدى كاتبات "**الاتجاه الثالث**" - بالنسبة إلى كاتبات "**الاتجاه الثانى**" - فإنما تبدى تحررهن النسبى من رغبة السيطرة على العالم و "الآخر" - رغم وجودها - فى مقابل زيادة الرغبة لديهن فى إقامة علاقة جدلية مع "الآخر" .

(*) يعتمد هذا القول الاستنتاجي على احصاء مرفق عقب هوامش هذا الفصل . وتشير هذه القوائم الاحصائية عديا - إلى أغلبية فى وجود ضمير القص النسائي - لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة - وأقلية فى وجود الرجل كشخصية رئيسية فى النص القصصي بصفة عامة غير أنه توجد زيادة فى حضوره النسبى لدى كاتبات الاتجاه الأول - لوقارنا ذلك بالاتجاهين الآخرين - (٤٣ شخصية) علما بأن عدد الكاتبات عشرة (١٠ كاتبة) وقلة هذا الحضور نسبيا لدى كاتبات الاتجاه الثانى عن الاتجاهين الأول والثالث (٢٩ شخصية علما بأن عدد الكاتبات ١٣ كاتبة) ويزيد تواجد هذا العدد نسبيا لدي كاتبات "الاتجاه الثالث" بالمقارنة إلى كاتبات" الاتجاه الثانى" فقط (عدد ٢٨ شخصية عدد الكاتبات ٨ كاتبة) .

إن تغليب استدعاء شخصية الرجل عبر المرأة (البطلة / الراوية / الشخصية الرئيسية) أى عبر خطاب الآخر - لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة ، كما سنرى - أفقدها الكثير من حضورها الآتى ، مما جعل وصفها يبدو تقريريا فى الغالب ، فى العرض لأفكارها ، وتصوراتها ، كما جعل حركتها مفتقرة إلى الواقعية . خاصة وأن عالمها الداخلى بدا ضامرا ، مجهولا ، مما أثر سلبا فى معالم الصراع لديه ، كما شكل - أيضا انتقاصا فى منظور الكاتبات إلى الرجل .

فالصراع الكائن فى نفس المرأة / الشخصية الرئيسية - على سبيل المثال - فى قصص : "سجن أملكه : لإحسان كمال (**بالاتجاه الأول**) والمسافة ": لفوزية مهران " (**الاتجاه الثانى**) ، و "أجمل يوم اختلفنا فيه : لمنى حلمى (**الاتجاه الثالث**) ، لايوازيه صراع - كائن - فى ذات الرجل .

فالزوج فى "سجن أملكه" غائب تماما من مسرح الأحداث ، فقط تبدو ملامحه عبر إحساس الزوجة به ، التى ترى وجوده إضافة جمالية إلى المكان - وفى "المسافة" و "أجمل يوم اختلفنا فيه" ، تعنى "الشخصية رئيسية" بتوصيل معاناتها عبر ضمير المتكلم بينما تأتى صورة الرجل وحواره عبر صوتها ومواقفها معه ، مما يجعل شخصيته تبدو مسطحة وميكانيكية ، تخضع لمنظور الشخصية الرئيسية / المرأة ، حيث تقدم من خلالها ، وفى الوقت نفسه ، تتأثر بتكوينها الفكرى ، ورؤيتها ، أكثر من تأثرها ببناءها الذاتى القائم على أساس وجود متناقضات داخلها ، أو حتى رؤية أحادية للعالم (*) .

وفى القصص التى أفسحت الكاتبات فيها مكانا للرجل (كراو ، أو متكلم أو شخصية رئيسية فى النص القصصى (**) لتروى القصة بضمير الغائب (***) (بصفته

(*) لمزيد من التفاصيل راجع صورة الرجل فى قصص منى حلمى ، وفوزيه مهران ، وإحسان كمال "بالجزء الأول من هذه الدراسة ، والفصل الأول من الجزء الثانى (الصراع) من هذه الدراسة أيضا .

(**) كما على سبيل المثال فى "الشهيدان : لجميلة العلايلى و "الليل طويل : لجاذبية صدقى فى الاتجاه الأول) ، وفى "الحب بعد الحرب" : لسكينه فؤاد (الاتجاه الثانى) ، "وذلك الشىء المهم" : لوفيه خيرى (الاتجاه الثالث) .

(***) تمثل لذلك بقصص : "صلاة الزين : لجاذبية صدقى (بالاتجاه الأول ، و "سرقة فى مقلب زبالة" : لسكينه فؤاد (بالاتجاه الثانى) وكيد الرجال " : "لسلوى بكر" .. (الاتجاه الثالث) .

راويا) أو صوتا ضمن أصوات متعددة (*) وجد أن تمثل الكاتبة الشخصية القصصية للرجل لم يستكمل مقوماته ، إلا فى النادر ، ويعنى هذا أن شخصيته لم تخل من جمود وتشىء نتجا فى الغالب عن صراع لم يتلق حلا ، أو انحباس فى قالب رؤية أحادية ...

فالرجل فى "صلاة الزين" : لجاذبية صدقى ، واللغز الأبدى : "لصوفى عبد الله" (بالاتجاه الأول) – على سبيل المثال – مدفوع بقوة خفية غير مبررة نحو علاقة "سادية" (Sadism) مع المرأة ، ومبرره الوحيد فى ذلك أن يقول : "كيفى ومزاجى " (١٣) ولكنه فى الوقت نفسه " يستشعر السخط على هذه الزوجة التى لاتناقش فيما يبدو داعيا إلى نقاش كثير ، لاتحاسب والجريرة لايسترها إلا ساتر من البلور الشفيف " (١٤) وفى يسر يتحول فى علاقته مع المرأة من رجل "سادى" (يستشعر السعادة فى تعذيب زوجته وابنته) كما فى الليل طويل : لجاذبية صدقى " ، إلى رجل " ماسوشى" (Masoshism) مع الزوجة الجديدة حين نجده "سارة فى ركابها عابدا ، يفسح لها الطريق ، ينحنى ويقوم .." (١٥) .

وحين تعنى كاتبات "**الاتجاه الثانى**" بتصدير الرجل فى العديد من قصصهن كشخصية رئيسية (**) أوراويا يحكى قصته "بضمير المتكلم " أو "الغائب" ، تأتى صورته فجة فى تقريريتها لجمود ملامحها ، وعدم نموها – حيث نجدها تنطق بمعان كبيرة ، ينقصها التبرير الفنى يقول فى " الجريمة العظمى " : "الجريمة فى حياتنا نحن الرجال ضرورة ليثبت الرجل منا أنه رجل .. كشفت أمامك عن الجزء المكبوت من نفسى ، الجزء الذى يخفيه الرجل عن الأعين .. المرأة أذكى من الرجل . إنها تعلم دائما أنها ليست المرأة الوحيدة على الأرض " (١٦) .

والكاتبة هنا تستعجل لبث أفكارها على لسان أبطالها ، محاولة إحالة تلك الأفكار إلى مؤثرات إنفعالية ورغم أن قصص "اسما حليم" – خاصة فى مجموعتها : " أربع

(*) نمثل لقصص "تعدد الأصوات" ب "العنكبوت" : لنعمات البحرى" ، و "نموذج بشرى" لزينب رشدى" (فى الاتجاه الثانى) ، و "البحث عن متاهة" : لسحر توفيق (بالاتجاه الثالث) .

(**) راجع الهامش فى الصفحات القادمة حيث يرصد القصص التى تتناول الرجل كشخصية رئيسية خاصة حين أسند إليه ضمير المتكلم .

زوجات ورجل " - لعبت فيها "اللغة" دورا - بطوليا مكملا للأفكار التى اعتمدتها الكاتبة عن الاشتراكية ، وأهمية دور الطبقات الكادحة فى تحريك المجتمع .. الخ فابتعدت عن النبرة الوعظية ، وفى الوقت نفسه اقتربت من لغة الإنسان العادى بكل ما تتسم به هذه اللغة من تقريرية ومباشرة فجة تتناسب وشخصية الرجل فى الطبقات الدنيا ، حيث نجده يقرر بلسانه - على سبيل المثال - أن "أصل النسوان دول ربنا خلقهم ناقصات عقل ودين " [١٧] ورغم هذا تعجز هذه اللغة عن تقديم الجوانب الخفية أو الداخلية من مكونات الشخصية "مدبولى" (الصبى الجزار) ، مما يبديه لنا مجردا من معالمه الإنسانية الأخرى ، مسطح التكوين ندرك نهاية موقفه وغايته وحركته منذ البداية .

وفى "كيد الرجال " لسلوى بكر" (**بالاتجاه الثالث**) تستخدم الكاتبة الحدوته الشعبية التى تستدعى إلى ذهن القارىء البديل : وهو كيد النسا والمعنى الذى تهدف إليه الكاتبة من القصة لا يتأتى عبر الحدوتة التى تحكيها القصة - عن "التاجر" وزوجاته اللاتى هزمته شرهزيمة بل للغة التى تستخدمها الكاتبة - والتى لا تنفصل بحال من الأحوال عن مضمون الحدوتة - دور ، فالكاتبة - على سبيل المثال - "تستلهم المعطى والمطروح والمعاش فى مأثوراتنا وممارستنا لتقدم لنا واقعية شعبية .. ونموذجا لبلاغة الغلابة .." [١٨] بمعنى أن اللغة المحكية الدارجة التى يتفوه بها "التاجر" لنفسه ، ولزوجاته ، تكمل لنا ملامحه ، وحيث تقدمه من الداخل والخارج ، فهو بينه ونفسه على سبيل المثال يقول : " لأنك يا ولد لو تزوجت بالجميلة المغناجة ، فربما تلعب معك بزيلها ... ثم أنك تعلم .. أن النساء جميعا فى الليالى سواء " [١٩] أما لغته المعبرة عن علاقته بزوجاته ، فهى تنم عن ماهية الصراع الدائر بينهما : " هل تظنانى سأطلقها ؟ والله أبدا ، بل سأجعلكما ككلبتين ، أذلكما وأعذبكما كيفما أشاء " [٢٠] .

والكاتبة هنا تتعامل مع بكارة اللغة وبساطتها لا لتوصف هذا الرجل فحسب بل أيضا لتوصف المجتمع الذى ينتمى إليه هذا الرجل ، دون تقريرية مباشرة فجة ، بل هناك تعليقات من الكاتبة تتقاطع وتتواصل مشكلة موجة تؤثر على التيار السائد بما يحتويه هذا التيار من أنماط مطروحة فى سوق الأفكار ترد على لسان هذا الرجل كما ذكرنا .

غير أنه من الضرورى الاقرار هنا بأن الرجل – فى عموم القصة النسائية – لم يستكمل مقوماتة كشخصية قصصية يتصالح داخلها الأضداد – إلا فى النادر . وهذا فى حد ذاته يعد نتيجة ضمنية لتهميش الكاتبة / المرأة له فى القصص ، حيث لا نراه فى الغالب إلا من خلال الراوية / المرأة – كما فى " نموذج بشرى" : لزينب رشدى – كما أن شخصيته لاتبدو إلا فى إطار الحدث / الفعل – الغالب – لا فى إطار الشخصية وهذا يشكل تحديدا لانطلاقته ونموه كشخصية فنية .

وكأن صورة الرجل – بصفة عامة – تتأثر فى غالبية القصص بثقافة الكاتبة ورؤيتها ، مما يترتب على ذلك أن تأتى صورته امتداداً لوجهة نظرها عن ذاتها : لا كامتداد لصورته الحقيقة فى الواقع ! فتأتى صورة مصنوعة من رضا المرأة / الكاتبة أو سخطها عليه فى الواقع مما يجعلها امتداداً لتصورها عن ذاتها ككيان سلبى يجد تحققه الأنثوى من خلال العنف – فى حالة "الرجل السيد" وكما ذكرنا من قبل – فى حين أن هذه الصورة تسقط مع نمو وتطور وعى المرأة / الكاتبة بذاتها – كما حدث لدى كاتبات "**الاتجاه الثانى**" – وبدل أن يكون هذا النموذج محببا إلى نفس المرأة ، يصبح مرفوضا أو رمزا من رموز التخلف والرجعية . وربما لهذه الأسباب يأتى تصور الكاتبات للرجل بعيدا عن الواقع ، والحقيقة ، مما يسطح شخصيته ، فتأتى – فى المعظم من القصص لديهن – بمثابة فكرة مجردة مفتقرة إلى أبعادها ، وديناميتها الموضوعية .

*****

ونمثل لذلك بالثنائية فى شخص هذا التاجر – فى كيد الرجال – فى مفهومه للزواج وللمرأة ، النابع من الامتيازات التى يحظى بها الذكر فى مجتمعه ، ومن تجربته الطويلة مع النساء ، حيث يقول لنفسه : " صلت وجلت فى دنيا النساء " (٢١) ورغم هذا نجده حين يتزوج ، فإنه يختار " فهيمه " رغم معرفته أنها بين النساء لا تساوى فتيلا ، لكنه وهو الخبير العليم بأحوال الحريم .. عرف أن الشهوة شئ ، والزواج شئ آخر (٢٢) .

ويتمثل الرجل – أيضًا – فى قصص " زينب صادق " (صدمه رجل ، ومخاوف الدكتور ع) و " زينب رشدى " (يحدث أحيانا ، و " نموذج بشرى ") القيم السائدة فى مجتمعه ، فتنعكس " الثنائية على ذاته أيضا ، فيشعر " أنه ضائع من زمن اختفت فيه هذه المميزات " [٢٣] كما يفاجأ برفض المرأة إياه – فى قصة صدمة رجل : لزينب صادق – للزواج منه لمجرد رغبته فى كتابة وثيقة الزواج ويتساءل " ماذا حدث فى عقول النساء ؟ المفروض أن يكون هو المراوغ " [٢٤] وكأن الوعى بالنقلة الحضارية لديه قد توقف . ورغم أن العالم كله أخذ يسير إلى الأمام ، إلا أنه مازال يصر على تعدد الزوجات (كما فى"كيد الرجال") . مازال يجمع فى ذاته الشيىء وضده (نموذج بشرى) إلى أن تصبح "الثنائية" شيئا طبيعيا فى تكوين هذا الرجل (كما فى يحدث أحيانا) .

ورغم سقوط الرجل – فى قصص : "سكينة فؤاد " ، "وسناء البيسى" (سرقة فى مقلب زبالة ، الرمال المتحركة) إلا أن "الثنائية" – أيضا – لاتغادر تفكيره . وبدل أن كان هو الصياد يعترف بأنه تحول إلى فريسة : "تحدق فيه بعيون كبرى عميقة ، مؤثرة ، نافذة ، لاترمش ، فتسبح ذرات مغناطيسية فى الهواء ، تثبته أمامها ، ساكنا منصتا ، مطيعا ملتصقا كشمبانزى ، وليد مشبث بجلد غوريلا مبتل" [٢٥] .

وهكذا تستمر اللعبة ، فلا بد أن هناك طرفا غالبا ، وآخر مغلوب ، هناك سيد وآخر "عبد" وكل يحفظ دوره أكثر من حفظه لماهيته ، قد تتحول أو تتبدل الذوات . لكن الأدوار تظل كما هى .. ولابأس أن يتبادل أحدهما دور الآخر رغم التغيير الهائل الذى شمل الطرفين . وهكذا يستمر الصراع دون أن يحدث تغيير جذرى فى التقدم بالعلاقة ، أو بالتقريب بين الطرفين .

إن وجود هذا التناقض داخل الشخصية ينقذها فى غالب الأحيان من الجمود والتشيء الناتج عن صراع لا يتلق الحل – كما هو عند المرأة البطلة – لينقذه من الإنحباس فى قالب أحادى البعد . لكنه فى الوقت نفسه لايتيح للشخصية الفرصة كى تتكامل من خلال قدرتها على المصالحة بين المتناقضات .

فالمصالحة بين المتناقضات قدرة للرجل تعجب لها الراوية عند "زينب رشدى" فى "نموذج بشرى" حيث تراه " يجمع فى داخله الكثير ، ولكنه لايترك لك أبدا فرصة المحاولة للوصول إلى هذا الداخل . فهو مؤمن إلى الدرجة التى نتمناها ، ومتساهل فى

الدين .. وهو متحيز لجيله ، لكنه يختلف مع جيله فى أنه مغرم بالتجديد والموضة .. يأخذ من الحياة كل ما يمتعه ولا يعطيها إلا بثمن "[٢٦] ثم تعلن الراوية عن رضاها عن تكوينه هذا مسميه إياه "التبلد القدرى" إلا أنها تعرب عن تفضيلها : "أن ننفعل بحياتنا بعمق .. حتى لا تفتر حرارة السنين" [٢٧] ثم تختتم القصة بقولها : "ومن يدرى أن ألوان الحياة بلا حصر " [٢٨] .

ومن المفارقة أن هذا الإنتقاض لهذا الرجل - من قبل الراوية - هو الذى أنقذ هذه الشخصية من الجمود . فبدت جامعة للمتناقضات ، قادرة على المصالحة بينها . ومن ثم تحول هذا الانتقاص إلى إعلاء ، حيث بهذا الانتقاص استكملت الشخصية الرئيسية مقوماتها ، كنموذج قادر على المصالحة بين الأضداد .

ومما سبق يبدو أن هناك ثمة ارتباطا كائنا بين الرجل - كشخصية قصصية - والجنس الذى ينتمى إليه خالق النص (الكاتبة) ، أو بمعنى آخر أن هناك ارتباطا بين مشكلة الشخصية فى القصة ، ومشكلة من الذى يقدمها ! وكأن المـادة القصصية التى تقدم فى العمل القصصى لاتقدم مجردة ، أو فى صورة موضوعية تقريرية ، إنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذى ترى الكاتبة من خلاله ، كنفس مدركه ترى الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة ، بالإضافة إلى الطريقة التى تختارها الكاتبة لتقدم - لنا - بواسطتها قصتها ، وموقفها الذى تختاره - يكون - وفقا لموقعها من منحنى التطور فى الواقع .

ومن ثم فهناك علاقات كائنة بين : المؤلف / المؤلفة والراوى" ، "والشخصية القصصية" وتحليل هذه العلاقات بينهم كفيل للوصول بنا إلى دلالة تميز العلاقة بين الكاتبة والراوية / الراوى "فالكاتبة هى خالقة العالم العالم التخييلى ، وهى التى تختار الأحداث والشخصيات والراوية لكنها لا تظهر ظهورا مباشرا فى النص القصصى فى حين أن الراوية / الراوى هى "أسلوب تقديم هذه المـادة القصصية" [٢٩] أو بمعنى آخر هى أسلوب الصياغة" بنية من بنيات القص ، شأنها الشخصية والزمان والمكان" [٣٠] فلا شك أذن من كون الراوية / الراوى تكون بمثابة قناع تستتر وراءة الكاتبة لتقديم عملها .

والكاتبة – لهذا – عندما تقص لاتتكلم بصوتها ، لكنها تفوض راويا / راوية تخييليا يأخذ على عاتقه عملية القص ، فيتقمص شخصية تخييلية تتولى هذه العملية ، وتسمى هذه الشخصية "الأنا الثانية للكاتب" (٣١) .

والراوية قد تكون مسيطرة على النص القصصى ، حيث تراها تعلم أكثر مما تعلمه الشخصية – كما هو غالب لدى كاتبات "الاتجاه الأول" أو فى القص التقليدى عادة – وقد تراها تعلم ما تعلمه الشخصية ، أو أقل – كما هو غالب لدى كاتبات الاتجاهين "**الثاني والثالث**" (*) . – فمن الواضح أن ثمة تغييرا يطرأ على طبيعة "الراوية" طبقا للتغيير الحادث فى تقنيات صياغة المادة القصصية ، أو العكس ، ذلك أنه "من نقط التحول العامة الجوهرية التى طرأت على بنية التوصل القصصى ، هى اختفاء الراوى التدريجي ، وقد حدث ذلك نتيجة موقف جمالى ينادى بنفى شخصية الراوى وعدم ظهوره فى العمل الأدبى" (٣٢) .

وتمضى كاتبات "**الاتجاه الأول**" فى نفس السياق الفكرى الذى رسمه الكاتب / الرجال – خاصة فى فترة ما قبل الخمسينيات – مثلما تبين – منظور الرجال عن الذات ، وعن الأدوار الاجتماعية المختلفة للجنسين – كما ذكرنا من قبل – نجدهن تبنين منظور "الراوى العالم بكل شيء" أو ما يسمى" بالراوى التقليدى" باعتباره ذاتا كلية الحضور فى هيمنتها على العمل الأدبى ، يعكس حال التبنى "لنظام السلطة فى الواقع ، والذى يحتل فيه الرجل – تماما كالمؤلف – قمته على حين تبقى المرأة / القارىء ، فى موقع أدنى ، تترك له / لها دور المتلقى السلبى" .

(*) يقسم الناقد "جان بويون" العلاقة بين الراوى والشخصية فى ثلاثة أقسام :

١ – الراوى > الشخصية (الراوى يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية) .

٢ – الراوى = الشخصية (الراوى يعلم مما تعلمه الشخصية) .

٣ – الراوى < الشخصية (الراوى يعلم أقل مما تعلمه الشخصية) .

(لمزيد من التفاصيل انظر بناء الرواية ، سيزا قاسم) .

ولعل الضمير الغالب الذى كانت تختاره الكاتبة / الراوية فى بداية تاريخ القصة القصيرة – أى لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" خاصة – كان ضمير الغائب (هو) إلا أنها كانت تعرب عن "الأنا" – فى معظم القصص – فى أول القصة ، وربما فى وسطها أو آخرها ، إلى جانب اقتحامها وتدخلها المستمر – فى الأحداث – بالشرح وبالتعليق أو التبرير .. للإعراب عن وجهة نظرها الشخصية ، ثم نجدها مرة أخرى تختفى خلف شخصية الراوية .

فالراوى / الراوية التقليدى يسيطر على قصص "**كاتبات الاتجاه الأول**" ففى فترة ما قبل الخمسينيات – على سبيل المثال – نجد "الراوية" – فى قلبان فى ذبول : لابنة الشاطىء – تعرب بصفتها شاهد العيان الوحيد فى القصة ، عن أسفها على المصير الذى ستؤول إليه شخصيات قصتها ، لأنها تعلم ببدايتهم ونهايتهم ، وفى "مجنون زاهد" ومـاذنيـها" : "لجميلة العلايلى" تقتحم الراوية سياق القص المكتوب بضمير "الغائب" – معلقة على الأحداث بصوتها المعرب عن إحاطتها علما بكل شىء : قائلة : "ليس أحب إلى النفس من الخلوة عندما يفيض بالإنسان حزنه وأساه .." (٣٣) وفى "ماذينها" تعلق الراوية لتعبر عن حضورها أثناء عملية الحكى ، بعبارات أو كلاشيهات محفوظة مثل:" ما أعظم المصاب" واستمع بعقلك لعلك لا تكون من الظالمين" ، وفى مجموعة أحاديث جدتى " لسهير القلماوى" "تجد الراوية العارفة بكل شىء" ، هى نفسها *الكاتبة* ، هى نفسها "جدتى" *الشخصية الرئيسية*" فى قصص *المجموعة*) .

ويقل اقتحام "الراوى العارف بكل شىء "النص فى فترة ما بعد الخمسينيات (*) – **لدى كاتبات الاتجاه الأول** – ويقتصر وجوده على تقديم الأحداث والشخصيات "بضمير الغائب" والربط بينهم (**) فى الغالب ، أو المتكلم فى بعض الأحيان ، كأن يترك خيط الأحداث للبطلة كى تروى ما حدث لها ولغيرها (كشاهد عيان) بضمير

(*) تمثل لذلك بالقصص الآتية : صلاة الزين ، ليلة بيضا : لجاذبية صدقى . اللغز الابدى ، والواجهة الصماء" لصوفى عبد الله .

(**) تمثل لذلك بقصص : الولد : لجاذبية صدقى ، وسرها الخاص "لصوفى عبد الله" وحارسة الحب : لنجيبة العسال . والحدوتة ، ومنظر بعيد لمئذنة : لاليفة رفعت ..

المتكلم (*) ويحقق هذا الضمير للمرأة / البطلة اكتمالا وحضورا يكون عادة على حساب اكتمال وحضور الشخصية القصصية للرجل .

بل إن موقع الراوى / الراوية - هنا يتأثر إلى حد كبير بموقع الذات الكاتبة فى مجتمعها . والتى مازالت تعيش فى إطر هيمنة الفكر السائد ، فتتبنى بحكم موقعها منظور المجتمع / الرجل عن الأدوار الاجتماعية بصفة عامة ؟ أو بمعنى آخر تتبنى منظور الهيمنة على النص (الراوى العالم بكل شىء) كمحاكاة للأيديولوجية ، والأدبية ، القائمة فى الواقع . بل وفى كتابات الكتاب الرجال فى تلك الآونه . ومن شأن هذا الحضور أن يؤثر سلبا على الصورة الفنية - أيضا - حيث تفقد هذه الهيمنة الشخصية حريتها وحركتها ونموها الفنى فى الوقت نفسه .

فالشخصية القصصية للرجل تبدو بمثابة فكرة فى ذهن البطلة ، لاندرى شيئًا عن عالمها الداخلى أو دوافعها التى من شأنها أن تحدد سمات الشخصية . مثال ذلك قصتى "حبيبها" و "أنت قاس" : لجاذبية صدقى" والتى غالبا ما تنحصر فى بعد واحد من أبعادها ، تراه فيه الشخصية الرئيسية (المرأة / البطلة غالبا) كأن تراه متسلطا عليها أو مقهورا أمامها ، أو غير ذلك من الصفات التى سبق تحديدها فى "الباب الأول" - من الرسالة - مما يسطح الشخصية القصصية للرجل ، نظرا لاختفاء الصراع الفردى من داخلها ، فى مقابل رصد معالم هذا الصراع ، داخل المرأة / البطلة الشخصية الرئيسية (**) .

هكذا تتفاوت هيمنة "الراوى العالم بكل شىء" - تبع **الاتجاهات الثلاثة** - ففى فترة ما بعد الخمسينيات لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" يقل اقتحامه للنص القصصى ، وهذا فى حد ذاته يعكس التغيير الذى طرأ على موقع المرأة أو على صورة الذات لديها . ولكن شأن هذا التغير الذى طرأ علي المرأة الكاتبة فى هذا الاتجاه يبدو طفيفا ، نظرا لثبوت واقع الرؤية الثنائية لديهن إلى العالم - ورغم تغير وتطور الزمن . والتى تعنى

(*) تمثل لذلك بقصص : الليل طويل : لجاذبية صدقى والشرف : لأليفة رفعت ، ودعنى أحطم قيودى لسعاد حلمى ، و "انتظار" سطر مغلوط": لإحسان كمال ...

(**) راجع فصل الصراع والتشكيل الفنى فى هذه الرسالة .

الفصل بين الثنائيات المتضادة كرؤية نهائية للعالم . وهذا من شأنه أن يعيد صياغة الواقع "الهرمى" - والذى يرفضه بصورة غير معلنة من الداخل - فى صورة هيمنة "الراوى العالم بكل شىء" - بصورة باهتة - كطبيعة راسخة تشكل طبيعة العلاقات بين البشر .

ولدى كاتبات "**الاتجاه الثانى**" تختفى سلطة "الراوى العالم بكل شىء" تدريجيا نتيجة الوعى بابتكار صيغ أسلوبية حديثة جوهرها يكمن فى انتفاء شخصية "الراوى" بتحجيم ظهورها فى العمل القصصى ، فى مقابل ظهور الشخصية لتقوم بنفس الدور (المكلف به الراوى / الراوية من قبل المؤلف) .

ففى البدايات - أى فى قصص "أمينة السعيد" - تعتبر الراوية نفسها شخصية من شخصيات القصة حيث نجدها تقرر منذ البداية أنها بصفتها محررة فى بريد "اسألونى" بإحدى المجلات فإن ثمة خطاب وصل إليها من قارىء حاويا مشكلة يبد وهذا واضحا من قصص مجموعة "وجوه فى الظلام" - وتستأنف الراوية عملية الكشف عن أحداث القصة عبر حوار تقيمه مع القارىء ، تتسلسل معه أحداث القصة . وفى النهاية تمضى فى تقديم حل ايجابى بمشاركة القارىء ، مشكلته والدخول فى حياته .

ومن القاصات اللائى قدمن قصصهن من خلال منظور "الراوى العالم بكل شىء" عبر ضمير الغائب : أمينة السعيد ، نوال السعداوى ، حنيفة فتحى ، اسما حليم ، زينب رشدى ، فوزية مهران (*) لكن الكاتبات هنا قدمن رؤيتهن من خلال استخدام "تيار الوعى" لشخصية واحدة (نوال السعداوى) والتى هى فى الغالب تعبر عن رؤية الكتبة أو من خلال تكنيك آخر ، قدمن من خلاله رؤيتهن من خلال الشخصية الرئيسية ولكن بطريقة مغايرة للأولى (باقى الكاتبات المذكورات) .

(*) الكاتبات اللائى قدمن قصصهن من خلال منظور "الراوى العالم بكل شىء" من خلال ضمير الغائب : أمينة السعيد (كما فى سلاح لايخيب ، أضعت شرفى ، الهدف الكبير ، الوردة الصفراء) نوال السعداوى (كما في لعله الحب ، أحلام تحت الملاءة) حنفية فتحى (كما فى النار المطفأة ، سمراء) اسماء حليم كما فى كل قصص مجموعتى : أربع زوجات ورجل ، وفى سجن النسا) وفوزية مهران (كما فى : الجامعة ، الطرحة البيضاء) زينب رشدى (كما فى : موت الشيخ عبد الله ، وجلطه) ...

ونتيجة وجود قدر من الحرية فى فترة ما بعد الخمسينيات ، بدا لون من التمرد المعلن لدى الكثير من هؤلاء الكاتبات تبعه درجة من الصدق الفنى فى كتابتهن ، نظرا لمحاولتهن الكتابة من منطقة مباشرة داخل الذات . وقامت الراوية حينئذ بالانصهار فى الشخصية الرئيسية - المرأة غالبا (*) ومن خلال وعى هذا الشخصية عرضت لنا الأحداث والشخوص من منظور ذاتى (**) فأصبح "أنا" الشخصية الرئيسية هو الذى يقدم منظور الراوية / الكاتبة ، لذا تأتى لهولاء الكاتبات - عبر هذا المنظور - الكشف عن الكثير مما بالداخل ، بإخراج الصرخه الكامنه ، والتى ترفض النظام الاجتماعى القائم بما ينطوى عليه من سيطرة "للآخر" / الرجل عليها .

ولدى كاتبات هذا "**الاتجاه الثانى**" ازدادت القصص التى تخلت من خلالها الكاتبات عن ضمير الغائب لتبين الأحداث والشخصيات من خلال منظور ذاتى (أى من خلال ادراك شخصية واحدة من الشخصيات المشتركة فى الحدث) يكون فى معظم من الأحيان هو نفسه منظور الراوية / الكاتبة ، مما أصبغ كتاباتهن بصبغة ذاتية فردية عبرت عن روح المرأة بصفة عامة ، وترجمت لمناطق عديدة من ذاتيتها .

وفى البعض من قصص هؤلاء الكاتبات (***) نجد الراوية تحكى القصة كما كانت إحدى الشخصيات (الشخصية الرئيسية) هى التى تحكيها ، ولكن بضمير الغائب وهنا يحل المونولوج الداخلى" محل الأساليب التقليدية ، فى إكمال الملامح النفسية للبطلة . وحينئذ تصبح رؤية الشخصية هى نفسها المعبرة عن رؤية الكاتبة .

وهذه الرؤية تقترب كثيرا من وجهة نظر "أنا الشخصية الرئيسية" والتى تأتى رؤيتها من خلال الشخصية التى تتحدث "بضمير المتكلم" ، حيث تتفادى بها الكاتبة

(*) راجع الجداول الملحقة بهوامش هذا الفصل .

(**) من القصص التى رويت "بضمير الغائب" صاحب المعلومات التى توازى معلومات الشخصية (الرؤية مع) : لا شىء ، سوسن ، حنان قليل ، الطريق ، مجرد صورة ، الكذب ، لحظة صدق ، الصورة : لنوال السعداوى" . وموعد مع الأمل ، وكيلو حلاوة ، ساعة الحب ، المريضة : لإقبال بركة وعقارب ساعتى لا تلتقى ، وتمتر السماء ، اغتصاب ، رجل مابيننا ، ثورة فى أعماق امرأة ، الهدف صفر ، أصل الحكاية ، امرأة ضد امرأة لعائشة أبو النور . وادارة حكومة ، ويحدث أحيانا ، ونموذج بشرى ، "ومسلم" : لزينب رشدى" "ومحاكمة السيدة س " ، عندما يتعرى اللحم " ، يوم الحب " : سكينة فؤاد " . أن أكون " : لمنى رجب ، ونقوش على جدار الجه : نعمات بحيرى شرايين الحب : لهدى جاد .

دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التى يستلزمها السرد الأسترجاعى بأسلوب "ضمير المتكلم" . والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلا من تلقى "موجزا" لما حدث ، نرى الحدث فى أثناء وقوعه ، ونرى أيضا الوعى يستقبل الحدث أى فى حركته الأصلية ، وهو بصدد التفكير والحكم .

وموقع الراوى تبعا لذلك يتدرج ليصبح على قدر معلومات الشخصيات عن نفسها ، حيث يندمج فيه ، ثم يقوم بعملية القص – بضمير الغائب فى الغالب ، دون أن يطرأ تغيير فى الرؤية . والشخصية هنا – رغم هذا – تعد بؤرة مركزية تشع منها المادة القصصية ، أو تنعكس عليها .. حيث يظل منظور القص داخلها ، ينبع من حركتها داخل القصة .

وميزة هذا المنظور – الرؤية مع – تكمن فى كونه ينقل المادة القصصية ، محققا للواقع رؤية بعين الشخصية أو بمعنى آخر : أن الراوية تصبح رؤيتها بعين الشخصية ، ولكنها تقوم بعملية القص . وينتج عن هذا أن تصبح أغلب الكاتبات منطلقة من موقع القص الذاتى . مما يؤثر سلبا على الصورة الفنية لشخصية الرجل حيث نراها فى الغالب من منظور البطلة / المرأة .

فصورة الرجل – على سبيل المثال – فى قصتى "نغمات البحيرى" (أضواء الظل) ومنى رجب "(بدونك سوف أحيا) صدى لحياة القاصة النفسية ، صدى لرؤيتها وتجاربها الفردية لذا نجدها ينقصها التبرير ، والمعالم الداخلية التى من شأنها أن تحدد ماهية سماتها الفنية وكل ما عنيت به الشخصية الرئيسية / المرأة هو رصد إنفعالها بفعل الرجل دون أن تعنى برصد دوافع هذا الفعل لديه .

ورغم شخصية عبد الحميد الطويجى " (نموذج بشرى : لزينب رشدى) تأتى ديناميكية ، حافلة بالمتناقضات إلا أنه كان لديها قدرة على المصالحة بينهما ، كما أنها ظلت غامضة ، لانعرف شيئا عن دوافعها ، وعالمها الداخلى . كما أن الراوية / البطلة – ذاتها – ظلت تشكو جهلها به رغم إعجابها ، وانفعالها به تقول : "يجمع فى داخله الكثير .. ولكنه لا يترك أبدا فرصة المحاولة للوصول إلى الداخل " (٣٤) .

إن انتقاء معرفتنا بالحركة الداخلية الكامنة فى نفس الشخصية القصصية للرجل يؤكد طابع الهيمنة من قبل الكاتبة (الراوية / الشخصية الرئيسية) على النص . وفى الوقت نفسه يؤكد ارتباط الصورة الفنية للرجل بحياة القاصة / المرأة النفسية ، أكثر من ارتباطها بوعى الكاتبة الطبيعية الشخصية ذاتها .

وفى القصص التى أسند ضمير "الراوى" (الغائب / : المتكلم / المخاطب) إلى الرجل (*) - كما ذكرنا من قبل - لم يتحقق لقوماتها الشخصية اكتمالا إلا فى النادر .

إن الإنتقاء / الإختفاء التدريجى لسلطة "الراوى" عند كاتبات هذا الاتجاه يعكس طابع الرفض لسلطة المؤلف المطلقة / المهيمنة ، والتى تمثل النظام الأبوى "الذى يمثل فيه الرجل - تماما كالمؤلف - القمة ، على حين تبقى المرأة / القارىء فى موقع أدنى (التلقى) نتيجة التغيير الذى حدث فى صورة الذات . والذى ترتب عليه رغبة ضمنية فى تقديم المغفل عمدا فى المجتمع (المرأة) بوضعها فى موقع الصداره ، فى مقابل إرجاء / تهميش من له الصداره فى الواقع (الرجل) ليحتل موقعا خلفيا فى النص .

وأخير نأتى إلى كاتبات "**الاتجاه الثالث**" ، حيث يخفت صوت "الراوى" تماما ، فى مقابل ارتفا ع صوت الشخصية أو عدة شخصيات - وتتجه القصص بكشل مطرد إلى تبنى المنظورة الذاتى بحصر المنظور داخل وعى الشخصية / الشخصيات بعيدا عن منظور "الراوى" (المحيط علما بكل شىء) . ونجد بواكير هذه التقنيات ظهرت فى قصص مجموعة الشيخوخة : للطيفة الزيات ، وأجمل يوم أختلفنا فيه : "لمنى حلمى" حيث جعلتا من المنظور الذاتى للبطلة / الشخصية الرئيسية العمود الفقرى لبناء جميع قصص المجموعة ، وتكرار استخدام هذه المنظور فى قصص "اعتدال

(*) القصص التى أسند فيها ضمير الراوى / المتكلم إلى شخصية الرجل ، هى :

أخوك عبد الله : لأسما حليم . الرجل ذو الأزرار ، موت معالى الوزير ، الجريمة العظمى : لنوال السعداوى . دموع الإنسان الآلى : لعائشة أبو النور . الحب بعد الحرب : لسكينة فؤاد .

- القصص التى أسند فيها ضمير المخاطب إلى شخصية الرجل هى : اعتراف رجولى : لنوال السعداوى .

- القصص التى أسند فيها ضمير الغائب إلى شخصية الرجل هى :ليست عذراء ، حينما ينهزم الرجل ، المقال ، نظر ويحفظ ، الجلسة السرية ، رجل : لنوال السعداوى ، سرقة فى مقلب زبالة : لسكنية فؤاد . الورقة الصفراء ، سلاح لا يخيب : لأمينة السعيد ، صبى الجزار ، ولغز الباشمهندس : لأسما حليم " .

عثمان" بمجموعة "يونس البحر" . على حين تعددت الأصوات (توزيع المنظور القصصى على عدد من الأشخاص) أمثال "سناء البيسى فى "رائحة الوردة" - على سبيل المثال - (بمجموعة الهواء الطلق) ، وسهام بيومى" (الحائل " النبتة ، والقاع الملحى) " بمجموعة الخيل والليل "وسلوى بكر : بمقام عطية (*) .

وهذا المنظور الذاتى قد يسىء إلى الأحداث نفسها ، والتى سوف يستلزم استرجاعها (بأسلوب ضمير المتكلم) دفع الحدث إلى الخلف ، ثم التلقى الموجز له . فى الشخصيات نلحظ أنها تتناول من رؤية أحادية / الشخصية الرئيسية ، والتى تروى الأحداث ، ولاتعطى كل شخصية الفرصة كاملة للتعبير عن وجهة نظرها فالقارىء هنا محدود برؤية هذه الشخصية ، أو البطلة لفهم باقى شخصيات القصة .

ومن الضرورى - أيضا - أن نشير إلى مسألة تعدد الرواة (تعدد الأصوات) فى القصة الواحدة .. حيث تستغل هذه الأصوات من طرف راوى / راوية محايد - موجود خارج القص - يترك لكل شخصية حريتها كى تحكى قصتها الخاصة ، على حين أننا نكتشف فى روايات متعددة الرواة عن حضور "راوى" مهيمن ، وذلك يبدو حين نلاحظ انسجاما فى الرؤية بين مختلف الرواة ، بحيث تبدو قصة الواحد منهم نسخة من قصة الآخر (**) .

ويرتبط الاختفاء المتزايد "**لصوت الراوى**" ، إلى جانب منظور تعدد الأصوات "بصورة الذات" - **لدى كاتبات الاتجاه الثالث** - التى تولد لديها إحساس جديد بها ، وهى فى محاولة دائبة فى التنقب عنها - لاكتشافها - خاصة وأن عملية توزيع القص على عدد من الشخصيات - تقدم كل شخصية منها وجهة نظرها تجاه الواقع - تعد نوعا من الإحاطة بسلطة الراوى (المحيط علما بكل شىء) والتى هى امتداد لسلطة الرجل / المؤلف ، المهيمن على الواقع / العمل الأدبى . كما أن هذا الاختفاء المتزايد

(*) فى "مقام عطية" (قصة طويلة) يكشف تعدد المنظور عن مكونات العقل الجمعى عن طريق وجهات النظر المتباينة لأفراد يدلون جميعا بشهاداتهم إزاء موضوع واحد ، كما يشرك القارىء معهم ، باعتباره هو الآخر حامل لمكونات العقل الجمعى . وهكذا يعطى القارئ حق الإشتراك فى إنتاج دلالة العمل الأدبى الذى يقوم على التعدد والتكافؤ بدلا من التسلسل الهرمى (قصة مقام عطية تعد قصة طويلة ، كما أنها تحكى قصة امرأة لارجل ولذلك استبعدت من دائرة هذا البحث) .

(**) من أمثلة ذلك من القصص : النبتة : لسهام بيومى .

لصوت "الراوى" يعد مفهوما جديدا للنص / العالم ، وفى الوقت نفسه يقوم على تحدى السلطة المطلقة للفرد فى مقابل الإعلان عن حرية الذات وبزوغ شخصية جديدة للمرأة .

وتظل الصورة الفنية للرجل فى إطار هذا المنظور الذاتى / المتعدد محدودة بوجهة نظر البطلة / الكاتبة التى مازالت تعنى بالهيمنة على النص ! ورغم تحقق نوع جديد من الوعى لديهن ، إلا أن تمثلهن للشخصية أتى فى إطار رؤيتهن التى لم تتخلص تماما من هذه الرغبة فى الهيمنة على العالم / الآخر .

ونمثل لذلك بشخصية الرجل فى قصة "بدايات" (بمجموعة الشيخوخة : للطيفة الزيات) حيث نجده لا يفلت بحريته - تماما - من قبضة الكاتبة / البطلة / الشخصية الرئيسية . بل تظل أسيرة منظورها إليه فتأتى ملامحه الخارجية - التى تعرفها عنه ، على سبيل المثال - تابعة للحالة الشعورية التى تعيشها تلك المرأة ، تقول : " سامى يريدنى أن اتحدث .. أن أتخفف وأنا أقطع الحبل بضحكة مبتورة المره بعد المره . سامى يستثير ذكريات حبنا الأول ، وضحكته تواتينى متصلة ، تردد أصداء ماضى مكتمل ، وأنا أسدل الستار على الماضى .. تنزلق كلمات سامى ، كقطرات ماء معطف مطر دون أن تمسنى " (٣٥) .

ويتبع هذا الوصف ، تحول تدريجى فى شخصية " سامى ، لا نراه ، بل نفاجأ بكونه يعيش حياة مستقلة خارجة عن دائرة المرأة / البطلة (الكاتبة) يبدو هذا فى صورة ابتعاد غير مبرر من "سامى" ، يعقبة اقتراب بعد أكثر من عشرين عامًا ..! ويظل وعى الكاتبة ، ونسيج النص ، فى افتقار دائم إلى المعالم الداخلية لهذا الرجل فى مقابل غنى النص (عنايته) برصد المعالم الداخلية لهذا المرأة / البطلة هكذا يؤثر موقع المرأة / الكاتبة فى صورة الذات لديها ، ومن ثم فى صورة "الآخر" من منظورها ، وكأن ما تعانيه من تهميش فى الواقع يتحول إلى رغبة فى الهيمنة على النص ، وهذا يعنى ضمنيا اتخاذ موقف سلبى من الواقع / الرجل يقابل الموقف السلبى الذى واجهها به الرجل والثقافة السائدة على مر التاريخ بتأخيرها - فى مجالات شتى - عن مواقع الصدارة فى الصورة الاجتماعية .

****

٢ -"الايحاءات الرمزية فى اسم الشخصية القصصية للرجل"

يمثل "اسم الشخصية القصصية للرجل " فى القصة النسائية مدخلا هاما إلى فهم رؤية الكاتبة ، وحقيقة موقفها من الرجل ، وفى الوقت نفسه يعكس حقيقة موقعها من حقبة التطور الاجتماعى والأدبى فى الواقع ، ذلك أن مفهوم الشخصية - عموما - متغير فى الواقع الأدبى ، حيث يتبع دائما التطور ، وفلسفة العصر ، بما ينطوى عليه هذا التطور من تغير فى مفهوم الإنسان لذاته من زمن إلى آخر .

فالإنسان فى العصر البورجوازى - على سبيل المثال - يعد محورا للكون "فهو الذى يعطى للحياة دلالاتها ويمنح الموضوعات معانيها ، مما يكرس فى النهاية ما يسمونه "بالحقائق الإنسانية" ، وهى حقائق مسبقة وخالدة وتفرض وجودها " (٣٢) كما أن الشخصية فيه" ذات لقب ومكانة اجتماعية وأسرة ، والأدب هو الذى يعبر عن تلك الحالة المستقرة (٣٦) .

ولكن هذا المفهوم المستقر للفرد / للشخصية تحطم فى الحضارة الحديثة ، حيث تغير مفهوم الإنسان ، ذلك أنه " لم يعد هو لب الكون ، ولم يعد يفرض على الواقع حقائق ثابته ، ومسبقة .. فقد انتهى عصر الطغيان ، وحل محله عصر الشك .. والمجموع ، والحقائق غير الثابته " (٣٧) .

وتعد أسماء الشخصيات القصصية أحد الوسائل الفنية التى استخدمتها الكاتبات المصريات لنقل أفكارهن ومفاهيمهن الخاصة عن طريق المدلول الرمزى لتلك المسميات ، كما أنها قد ترمز إلى الخط الأساسى لفكرة الكاتبة - المطروحة عبر الأحداث والشخصيات .

وكما قد يعكس "الاسم" فكرة الكاتبة ، فإنه فى الوقت نفسه يعد انعكاسا لطبيعة البناء الفنى فى القصة فالاسم فى القص التقليدى يختلف فى المواصفات عنه فى

القص الحديث . ومثلما تأثرت الشخصية القصصية - لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" - "بالراوى التقليدى" (المهيمن / العالم بكل شيء) نجدها أيضا تأثرت بالراوى المحايد" يعلم ما تعلمه الشخصية - لدى كاتبات الاتجاه الثانى - أو أقل حيث الشخصية قد تصبح محدودة بالزمان والمكان ، لها عواطفها وانفعلاتها وتجربتها الخاصة المستقلة - كما هو لدى "**كاتبات الاتجاه الثالث**" .

فاسم الشخصية لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" - على سبيل المثال - يتبع هندسية البناء التقليدى لديهن بما ينطوى عليه هذا البناء من تصميمات جاهزة سابقا بفعل "الراوى العالم بكل شيء" ، لذا تأتى الشخصية محدودة الاسم ، والوظيفة ، والهوية ..

ويتأثر الاسم أيضا باللغة التى تختارها الكاتبة ، ففى فترة ما قبل الخمسينات نجد كاتبات **الاتجاه الأول** يعمدن إلى لغة تقريرية أو خطابية - لا تخل من وعظ - تؤثر سلبا على اختيارهن "الاسم" ، حيث يأتى خاليا من الإيحاءات والمدلولات الرمزية . أما فى فترة ما بعد الخمسينات - لدى كاتبات "الاتجاه الأول" أيضا - فنجد خفوتا واضحا فى لهجتهن للوعظ أو الإرشاد ، فى مقابل شيوع لغة تحليلية ، تعنى باستبطان داخل الشخصية لتقديم أبعادها النفسية (*) لذا وجدنا أن اسم الشخصية لديهن قد أخذ البعد الأول (المباشر) للكلمة للفظة . بمعنى أن اسم الشخصية أتى ليصف سلوك الشخصية ، أو ليحدد موقعها من بيئتها (المكان) التى تعيش فيها ، سواء أكانت هذه البيئة شعبية أو ريفية .

فوصف سلوك الشخصية - أو صفاتها - يبدو واضحا حين تأتى الكاتبة بالمعنى الاشتقاقى المباشر للفظ ليكون مطابقا لسلوكها وصفاتها . ويبدو هذا واضحا فى قصص "نجيبة العسال" ، وسعاد حلمى" ، وصوفى عبد الله " حيث نجد أن اسم الزوج والأب فى "حارسة الحب" - هو ، على سبيل المثال ، السيد مصطفى السيد - يوازى سلوكا متسلطا منه واستلابا لذات الزوجة - كما أوضحنا فى صورة الرجل السيد - بينما فى القصة "الوهم" اسمه شعبان "الحمش" حيث كان - فى سلوكه مع الزوجه - يتسم بالعنف والغيرة ، ومن ثم كان "الحمش" صفة تسم سلوك الزوج وصفاته .

(*) اتضحت هذه النزعة جيدا فى قصص جاذبية صدقى فى مجموعتها "أنت قاس" على سبيل المثال .

وتصف "سعاد حلمي" في حلم انتهى (*) شخصه حين يكون مرغوب فيه ، فتسمه ب "مراد" بينما في "الرجل الذى ظلمته (**) تعكف طوال القصة على مدح سلوك "الزوج" ، الذى اسمته "محمود" (أى ممدوح الخلق ومحمود الصفات) . ويتكرر هذا الصنيع فى قصة "المنتظرة" : لصوفى عبد الله ، حيث نجدها تصف زوجا يقنع بالزواج بفتاه دميمه ، حامدا لها حسن سلوكها ، مكتفيا به ، فيأتى اسمه "عبد الحميد" .. إلخ .

هكذا تأتى الدلالة مباشرة ، غير أنها قد تأتى مرتبطة بالبيئة الشعبية (***) كما فى مجموعات "جاذبية صدقي" خاصة – أو بالبيئة الريفية (****) كما فى قصص "أليفه رفعت – وأخيرا بيئة المدينة (*****) كما فى قصص" صوفى عبد الله على سبيل المثال .

****

ولدى كاتبات "**الاتجاه الثاني**" ينعكس التغيير التدريجي الذى طرأ فى صورة الذات على موقع الراوية / الراوى فى القصة النسائية ، كما ذكرنا ، أو بمعنى آخر ينعكس التطور على اللغة القصصية ، فنجده يخرج بها من إطار القوالب الثابتة إلى أكثر تحررا يفسح لمفرداتها مجالا للتجسيد والحضور من خلال التصوير والإيحاء ، بما يفسح للمتلقى مكانا للتفاعل مع الشخصية القصصية .

واسم الشخصية لدى هؤلاء الكاتبات تأثر بهذا التطور بشكل ظاهر ، وموح ، خادم لأفكارهن ، حيث وجدناه مجسدا إياها ، بل ومحددا أبعادها النفسية والسلوكية أيضا .

(*) القصتان بمجموعة دعنى لزوجي : لسعاد حلمي .

(**) مثل الأسماء التى بها "جاذبية صدقي " مرتبطة بالبيئة الشعبية : مدبولى ، سلطان ، مسعود ، محروس .

(***) مثل الأسماء التى تأتى بها "أليفة رفعت" مرتبطة بالبيئة الريفية : معروف ، متولى ، قرغلى الصعيدى هنداوى ، حسن القطاوى ..

(****) مثل الأسماء التى أتت بها صوفى عبد الله مرتبطة ببيئة المدينة هى : وهيب ، شعبان ، لطفى ، نظمى ، عويس ، حمزة ...

وسعت الكاتبات – هنا – إلى رصد البعد الثانى ، غير المباشر للكلمة (الاسم) كمحاوله منهن لرصد الدلالة العكسية لما هو كائن بالفعل من أحداث ، وشخوص ، وهذا أتى ضمن خطوط إيحائية للفظة ، هدفت منها الكاتبات معاونة القارىء ، على سبيل إعمال الفكر ، وفى الوقت نفسه تعميق مغزى هذه الفكرة لإضفاء جو الصرامة والعمق عليها .

ونمثل لذلك بالأسماء فى قصص : "نوال السعداوى" وعائشة أبو النور ، وزينب رشدى ، وهدى جاد ، وسكينة فؤاد ، ومنى رجب "حيث تطالعنا فكرة "الثنائية" فى الكثير من أعمالهن القصصية ، وتعتمد الكاتبات هنا فى طرحهن لهذه القضية على اسماء شخوص تحمل كثيرا من الدلالات غير المباشرة للتأكيد على وجود هذه الثنائية ، كمرضى مستشر فى الواقع ، فى الوقت نفسه ، لطرح موقفهن الذاتى منها .

ففى قصتى "الرجل ذو الأزرار" ، ورجل : "لنوال السعداوى" ، تأتى شخصية "أمين فاضل عفيفى" مجسده لروح السخرية والتهكم من قبل المؤلفة تجاه رجل يحمل فى ذاته تراث "الثنائية" ، فهو "أمين" فى وظيفته لأن كل ما يربطه برئيسه فى العمل لياقة الزى وربط الأزرار . فاضل وعفيف" مع زوجته ، لأنها" لم تراه عاريا قط أمامها" كما أنها لم تحط علما بمعالم وجهه كاملة إلا يوم أن جاء الشرطى معلنا إياه دعوى أخته التى رفعتها ضده بسبب استيلائه على العشرة قراريط نصيبها من الميراث .

وفى قصة "رجل" يطالعنا وجه "أمين فاضل عفيفى" أيضا ، ولكن تحت مسمى آخر : "عشماوى" ، وذلك أننا نجد فى القصتين نفس العلاقة (قاهر ومقهور) التى تجمع بينه ورئيسه ، بينه وزوجته ، نفس المعاناه التى كان يحتويها بداخله ، مع مرور الزمن ، ألا وهى : "أن كيانه كله قد انسحق" (٣٨) .

وبينما يرمز مدلول "عشماوى" إلى صفة من صفات القوة والبغى والقدرة ، وجدناه فى القصة يجمع فى ذاته كل المتناقضات المتعارضة ، فهو وبحكم موقعه الوظيفى يعمل سكرتيرا خاصا ، أى مرؤسا ، وفى الوقت نفسه يمتلك سلطة ، ورغم كونه مسحوقا من قبل المديرين والرؤساء إلا أنه كان ينطوى فى داخل ذاته على "رغبة طاغية فى أن يسحق من أمامه ، يسحق عقله ، ونفسه ، بل وجسده أيضا بحيث لا يبقى له على شىء وكانت له طرق متعدده للإخضاع" (٣٩) .

ورغم امتلاكه سلطه وقوه إلا أن زوجته تراه قبيحا فى نظرها "بشعره الأكرت ، وقفاه الأسمر الغليظ [٤٠] وضعيفا ، ذلك أنها " لم تكن تظن أن جسمه نحيل إلى هذا الحد ، وأن عظام كتفيه دقيقة وصغيرة بهذا الشكل" [٤١] وإذا كان "عشماوى" فى الواقع مسمى يطلق على السجان المكلف بسحق رقاب البشر ، فهو فى نظر المؤلفة : الموظف المسحوق من كل اللوائح والدرجات والكادرات والتقارير السرية والبدلات والجزاءات ، كلها مجتمعة تدوس وتضغط على كيانه النحيل وتسحقه" [٤٢] .

وفى مقابل "عشماوى" نجد "صابر" فى قصتى ، "منى رجب" (ذهب ولم يعد) و "هدى جاد" (صقيع الأفران) ، حيث نجد كلاهما يجمع فى ثنايا اسمه تراث معاناه وصبر ، أى نفس الصراع القديم بين العلم والايمان ، بين الجهل والجمود . ولأن "صابر" هو الشخصية الجوهرية فى القصص ، نجده رمزا للصبر ، وهو أيضا أول دعائم التحرك السليم – فى "ذهب ولم يعد" – لأن فى محاولته السفر يبغى خلاصا فى حياته ، وسلاما ينتشله من غيبوبة الحياة غير أن هذا البطل فى غيبوبة حبه "للوزه" – فى صقيع الأفران" – ينسى الصبر أو يتناساه ، ومن ثم نجده يقع فى متاهات الحياة / السجن ، حيث يسقط سقوطا رهيبا .

وتقتعل كل من "عائشة أبو النور" (فى أصل الحكاية) و "**سكينه فؤاد**" (فى فرعون يغرق من جديد) أسماء تاريخية وتراثية لأبطالاهن بغية تحقيق عمق فى القصة .. ففى "أصل الحكاية " تتهم الزوجة : حواء زوجها "أدم" بالعبثية ، نظرا لاشتراكه الدائم فى الحرب ، وتختتم حديثها إليه : "نازى .. نازى .. خسارة ... خسارة" [٣٨] والكاتبة / البطلة بهذا الرأى ترسد رأيها فى الحرب ، داعية إلى تحقيق السلام .

ولعل فى اسمى : "آدم" وحواء" تتجلى الثنائية ، بما تنطوى عليه من تناقض يعيش البطلان فى واقع القصة ، كامتداد لحالة الصراع الدائم بين الجنسين .

ويتكرر هذا المعنى الدلالى من الكلمة فى قصة "فرعون يغرق من جديد" حيث نجد فى لفظة "فرعون" المعنى الكامن (غير المباشر) الذى تهدف إليه الكاتبة فى قصتها . فهو "الرجل" – فى نظرها – نظرا لامتلاكه حبائل السلطة والمال . و "فرعون" كما هزم من قبل – كما هو واضح فى التراث الدينى – من قبل الواقع ، فإن الرجل تتوقع له

أيضا ، أن يغرق هو الآخر فى لجة غروره .. غير أن هذا اللفظ / الاسم يبدو فجا ، لكونه أتى تقريريا فى رمزيته ، حيث نجد أن الرمزية أتت مباشرة حين حاولت تسمية الحديث بالقديم ، مشبهة إياهما ، ولا وجه للشبه بينهما .

****

ولدى كاتبات **الاتجاه الثانى** نجد محاولات واضحة - منهن - لإخفاء اسم الرجل فى القصة بوسائل عديدة تبدأ من تعمدهن الاخفاء وراء ضمير المتكلم / الراوى ، وقد تبدو لديهن محالات للإخفاء التام أو التدريجى فى صورة اكتفاء بالاسم الأول ، أو الحرف الأول .. وأخيرا قد تعمد الكاتبة إلى نفى أى تحديد لمعالم الشخصية ، فنجدها فى القصة لا تحدد له مهن جنسيه أو انتماء .

فالشخصية القصصية للرجل قد تأتى لديهن لاتملك اسماء ، وقد تبدو مجرد خطوط حادة ومتوازية ، يأتى إلينا صوتها عبر "ضمير المتكلم" - فى الغالب ليحكى مأساته فى الأرض (كما فى سلاح لا يخيب ، والورقة الصفراء : لأمينة السعيد ، و "صقيع الأفران" : لهدى جاد ، واعتراف رجولى" ، و "موت معالى الوزير ، والجريمة العظمى" : لنوال السعداوى " ، بصفته صوتا "أحاديا" فى القصة (كما فى دموع الإنسان الآلى : لعائشة أبو النور) ، أو صوتا مفردا ضمن أصوات عديدة فى القصة - كما فى "يحدث أحيانا : لزينب رشدى) .

وقد يجد القارىء نفسه فى مواجهة منطقة النسيان لشخصية ما ، حيث يظهر أمامه فجأة وعى متكلم ، يعانى حالة ذاتية خاصة فى صورة تداعى للذكريات (كما فى : الحب بعد الحرب : لسكينة فؤاد) أو فى هيئة حلم (كما فى حلم النهار : لهدى جاد) . وتارة أخرى قد ترفض الشخصية كل بعد نفسى أو جسدى يقربها إلى القارىء فنجدها بلا اسم ، بلا وظيفة ، وبلا انتماء (كما فى قصص عائشة أبو النور .. بصفة عامة) وفى المرات القليلة التى تحدد الكاتبة فيها "اسماء" للشخصية - كما فى "الحقيقة اسمها خالد " : "لعائشة أبو النور" - نجدها فى مقابل ذلك مجهولة الهوية لكونها مجرد حلم غير قائم فى الواقع ، سوى فى وعى البطلة / المرأة ، لذا سرعان ما

تجدهم يقولون لها : "إن مارأيته وسمعته لم يكن غير سراب زائف من رحم خيال مريض" (٤٣) .

وأخيرا فإن الكاتبة – نجدها – قد تغيب الاسم تماما (*) أو تدريجيا فى صورة اكتفاء بالحرف الأول أو الاسم الأول (**) فقد تغير – بالنسبة لها – مفهومها عن "الرجل" ، وتبعا لذلك تغير أيضا مفهومها عن الشخصية القصصية ، وهذا التغير عبر عن نفسه فى صورة تجريد للشخصية – حتى من اسمها – كمحاولة منها للوصول إلى العام أو بمعنى آخر الارتفاع بالشخصية من قضية الخاص إلى العام ، من الجزء إلى الكل .

ولما كانت الغلبة في القص النسائى للضمير النسائى – كما ذكرنا نجد الكاتبة مثل "سكينه فؤاد" – اكتفت فى حالة ذكرها حرفا من الاسم – كما هو الحال فى "محاكمة السيدة "س" – بذكر الحرف الأول من اسم بطلتها "س" ، وفى الوقت نفسه اخفت اسم الرجل تماما ، فلم تذكر الكاتبة عنه شيئا ، بل تكرر حال الاخفاء هذا – لاسم الشخصية الرئيسية – فى المعظم من قصص الكاتبة .

****

ولدى كاتبات "**الاتجاه الثالث**" تأثرت – أيضا – مفردات اللغة القصصية بصورة الذات ، وبالواقع الجديد "للراوى" خاصة بعد أن تخلص من وهم الفرد / السيد ، ومن ثم تغر مفهومهن للذات ، وللإنسان عموما – وللرجل خصوصا – فلم يعد هو لب الكون . بل أصبح متواضعا فى مجاله الخاص ، ومن ثم تغير مفهومه للشخصية القصصية ، فقد أصبحت لاتتميز بوجود حقيقى ، بل إنها كادت تخل من الملامح – كما فى "الوليمة ،

(*) القصص التى تغيب فيها اسم الشخصية تماما هى : "تطابق مواصفات" ، مسلم "الشيطان ثالثهما" أمسيات الساقية : لزينب رشدى . الموت بعد البلاد ، عندما يتعرى اللحم ، الطرق على أبواب الصمت ، سرقة فى مقلب زبالة ، يوم الحب ، هى إنسان بلا جنس ، ، موت فتاة شاذة : لسكينة فؤاد .

(**) من القصص التي اكتفت الكاتبة فيها بذكر "الاسم الأول: هى : إدارة حكومية : لزينب رشدى ، وبذكر الحرف الأول هى : محاكمه السيدة "س" : لسكينة فؤاد .

القاع الملحى : لسهام بيومى) ، وأحيانا من الاسم (*) وقد تبزغ فجأة كشىء مفاجىء وغريب - كما فى البحث عن متاهة : لسحر توفيق ...

فالتشابه يطمس الملامح المحدوده للنوع البشرى ، ففى ، القاع الملحى "يواجهنا أشخاص بلا أسماء ، يرتدون ثيابا رمادية . وتأكيد الكاتبة المتكرر على اللون الرمادى . يجعل من ذوى الأردية الرمادية قوالب متشابة ، فالعجوزان اللتان بزغتا فجأة (البطلة) وسحبتاها إلى غرفتها " كانتا متشابهتين بدرجة كبيرة لهما صوت أجش ، لاحظت شعرا خفيفا ينبت على وجهيها لم أتبين تماما إن كانا رجلين أم امرأتين" (٤٠) فقد طمس التشابه الملامح المحددة للنوع .

وفى "الوليمة" يتشابه الإنسان والتمثال . وعندما فتحت البوابة رأت رجلين " يرتديان ثيابا متشابهة" (٤٤) أشارت لهما بالدخول ، وفى القاعة الكبيرة "كان هناك أشخاص فى ثياب أنيقة واقفين فى كل مكان بالقاعة ... وبعد قليل تبينت أنها تماثيل بالحجم الطبيعى ، وعليها ثياب حقيقى (٤٥) وفى نهاية المائدة "كان يقف واحد من تلك التماثيل وعليه عباءة فضفاضة ، ويده مستندة إلى عصا خشبية " (٤٦) سرعان ما تبينت أنه رجل حقيقى !

وفى قصص "سحر توفيق" تبدو الشخصية النسائية فى حالة بحث دائمة وربما لأنها استوعبت تجربة الوحدة بكل عمقها وثقلها النفسى ، ومن ثم استشعرت خطر الفراق . وفى المقابل نجد الشخصية القصصية للرجل لحظة أن تبزغ لحظة أن تختفى ، ربما لأنه غدا - بالنسبة لها - شخصية غير واقعية ، مرآة صادق للذات المفعمة بالاغتراب والوحشة ، لذا يتحول سعيها إليه لايخل من العبثية .

(*) كما فى قصص "منى حلمى" فى مجموعتها "أجمل يوم اختلفنا فيه" (عدا قصتى أشرف رمضان) ، وزينب صادق ، فى المعظم من قصصها (عدا قصتى : أسرار الحياة ، وحكاية الدكتور ع") وكل قصص سناء البيسى (عدا قصص : تونى . عار على جنس الرجال ، صورة رميو) . وكل قصص اعتدال عثمان (عدا قصتى يونس البحر ، وبحر العشق والعقيق) . والكاتبات هذا يكتفين برصد حالة أو موقف ، أو صورة من الحياة غير مكتفيات فيها بإعطاء مسميات للأفراد ، لأن البطولة هنا قد زال معناها ، ولم يعد الفرد هو سيد الموقف ، فقط غدا الفرد رقم فى الوجود ، حالة تصف الكل والمجموع ...

ويختفى هنا اسم الشخصية تماما ليحل محله نعوت تسم الشخصية ، ولاترسم معالمها تماما . ففى "الحائل" - على سبيل المثال - لسهام بيومى" لاتجد تحديدا أو صفات للشخصية ، سوى وصفا هامشيا مثل : "الشاعر الأعمى " الذى ينشد على الربابة أو " الفارس الملثم الصامت " ويأتى هذا التعريف من قبيل التخصيص الرامز لشخصية مجهولة الملامح تعد بمثابة الرمز ، أو المخرج من كل قتامات الواقع المحيط .

وفى مجموعة "أن تنحدر الشمس" : لسحر توفيق" نجد نفس النعوت الباهتة ، والتى تحوى معانى التخصيص مثل الرجل الكبير الحجم (فى زيادة المدينة القديمة) ، والرجل العجوز (كما فى "البحث عن متاهة) والرجل الخشن ، والرجل البعيد الغائب (كما فى " الغيرة ، المرض ، السلام .....") ورمزية التخصيص هنا ترتبط بلا وقعية الشخصية ، والتى تبدو كحلم (كابوس) أو طيف غير محدد الحدود والمعالم .

ويتكرر نفس الصنيع بمجموعتى : "مقام عطيه ، وزينات فى جنازة الرئيس " : لسلوى بكر " ، حيث تواجه بنفس المسميات المعرفة بأل " التعريف ، دون ذكر أى تحديد ، أو اسم آخر للشخصية مثل : المخبر القديم ، الضابط (فى "امرأة على العشب") والرئيس (فى : زينات فى جنازة الرئيس) والتاجر (فى كيد الرجال) .

وكان عدم ذكر الكاتبات هنا أى اسم سوى هذه التعريفات الرامزة يحوى فى داخله رغبة تبنى قضية الإنسان لا الفرد ، حيث يتحول الارتكاز فى القصة من الفرد إلى المجموع ، ومن الأنا إلى الكل .. فالقضية إذن ليست قضية رجل أو امرأة ، ليست قضية المخبز القديم ، بقدر ما هى قضية الإنسان أو الفرد فى المجتمع بصفة عامة .

وفى المرات المعدودة التى تعنى الكاتبة فيها بذكر اسم الشخصية ، وهو غالبا ما يكون " الاسم الأول من اسم الشخصية ، وجدنا لهذا الاسم دلالات غير مباشرة ، ترتبط أحيانا بالتراث الدينى - كما فى "يونس البحر" : لاعتدال عثمان - أو "باللاوعى الجماعى" - كما فى " بحر العشق والعقيق : لاعتدال عثمان - أو باللاوعى الفردى كما فى "الزمن الجميل " ، وبساط الريح : لسلوى بكر ، وبدايات : للطيفة الزيات - وقد يبدو الاسم رمزاً وامتداد لحكاية أو قصة موجودة فى التراث الأدبى القديم أو المعاصر كما "صورة رميو" : لسناء البيسى" .

ففى قصة "صورة رميو" ترسم "لسناء البيسى" لوحة كاركاتيرية "للنمط الدونجوانى" من الرجال مستفيدة من صورة "رميو" التى رسمها من قبل "شكسبير" فى الأدب الإنجليزى لارصد حالة حب مماثلة ، بل لرجل يتمثل "روميو" القديمة ، للتلاعب بالمعنى والصورة القديمة لخلق حياة ذاتية لاهية ، مستخدما فى ذلك أزياء "روميو ومواقفه القديمة : "غالبية جميلات الصور تم اكتشافهن على يديه ، وتخرجن من مدرسته ، وجلس على عروش إغرائه .. توهجن انطفين فى سماته وانزوين ." (٤٧) .

وتفيد "سلوى بكر" و "لطيفة الزيات" بالمعنى الاشتقاقى للاسم الذى يصف مكونات وصفات الشخصية وفى الوقت نفسه يمثل – بالنسبة للذات – مخرجا وانطلاقا من حيز الواقع الضيق إلى الدنيا الواسعة وتمثلا لذلك فى اسمى سليم" – فى "الزمن الجميل" – و "سامى" – فى بدايات – ففي سليم كانت تجد – الذات السلم والسلامة من الكابوس الذى تحسه في الواقع ، والذى يجعلها فى حالة غيبوبة مستمرة : "أقاوم النوم ، وأقاوم الصحو أيضا ، لا أريد أن استمر فى الحالة الأولى ، ولكن ما الذى يشجعنى على العودة مرة أخرى" (٤٨) فهى لا تطيق الواقع بما فيه من قبح وبشاعة ، أما "سليم" فهو يذكرها بالزمن الجميل الذى لم تعشه سوى فى الطفولة .. وفى "بدايات " تدرك الذات أنها اضاعت سنين عمرها مع رجل قبيح لم يشدها سوى لقاع الحياة ، أما "سامى" : الحلم (السمو / الارتفاع) الذى لم يتحقق بعد هو الرمز الغائب – الحاضر ، الذى يشدها من القاع إلى مشاعر وأطياف "ونور ثقاب لكوكب يتبقى وحيدا يدفع دموع الشجن .. والدموع تلون الدنيا بألوان قوس قزح ."(٤٩) .

وفى "بحر العشق والعقيق" يأتى اسم "مارد" ليصف رجل مطلق السيادة" أسمر فارع ، ذو جرم هائل حضوره كثيف .. يخيم على المكان كله كسحابة داكنة ظليلة جاءت فى غير موسمها .. يطبق على الغليون بنابيه وشفتيه الحادتين" (٥٠) وهذا الوصف يتطابق مع المعنى الاشتقاقى لاسم "مارد" وهو اسم شائع فى التراث الشعبى ، وفى قصص "ألف ليلة وليلة" حيث يرمز "لجنى". وكأن الكاتبة هذا تستخدم التراث لتدعيم الصورة الفنية لرجل يمتلك قوة ومال ليستخدمها فى إذاء البشر وامتلاكهم .

وفى "يونس البحر" تتعدد الإحالات فنجد بعضها يحيل إلى قصة يونس فى القرآن الكريم ، وخروجه سالما من بطن الحوت ، كما أن هناك إحالات أخرى إلى أساطير الخصب والعقم" (٥١) وذلك أن يونس فى القصة يختفى ، وحين يقتصر وعى أهل القرية على معرفة مكانه ، فإن لا وعيهم يحيله إلى شخصية أسطورية ، بينما نجد أن الفتى راوى القصة يعرف الحقيقة ، فيخرج إلى البحر الكبير ويشق بطن الحوت ويأتى بلحمه لأهل القرية كى يزيح هذا الوهم من عقولهم . "ويمثل بطن الحوت الكهف المظلم ، أو إمكانات اكتساب الوعى والمعرفة التى تكون فى حالة غياب وتغيب . أما النور (أو الفعل الذى أتى به الراوى) الذى ينفع الناس فيمثل الحضور ، حضور الوعى والإرادة (٥٢) ، وكأن الكاتبة هنا تفيد من التراث الدينى لتوصل حقيقة أو فكرة فى ذهنها ولكن فى صورة غير مرئية أو واعية .

****

٣ - دلالات لغة القص والصورة الفنية للرجل :

١ - لغة السرد

٢ - لغة الوصف

٣ - لغة الحوار

تبدو اللغة بمستواها الدلالى أحد العوامل الأساسية والفهمة فى تحديد هوية العمل القصصى وتبيين معالم شخصياته . وذلك من خلال اعتماد الكاتبة على دلالات اللغة فى سردها لأحداث القصة من ناحية ، ومن خلال الوصف والحوار الذى يجرى على ألسنة الشخصيات من ناحية أخرى .

ودلالة اللغة فى مجالات السرد والوصف والحوار لاتساعد على إظهار أبعاد رؤية الكاتبة فحسب بل إنها تساعد كذلك على تحديد العلاقة بين الشخوص من ناحية ، وبينهم وبين الأحداث التى يعيشونها من ناحية أخرى . ولعل إمكانية الكاتبة تظهر مع قدرتها على تسيير تلك الأحداث والشخوص بشكل بسيط وسلبى بعيدا عن الصنعة اللفظية أو التكلف . ومن ثم فقدرة الكاتبة تكمن فى نجاحها فى العمل القصصى أقرب إلى الواقع .

فإذا كان "السرد" يميل إلى تقديم الحقائق مجردة ، فإن الوصف يميل إلى تحديدها وتصويرها من خلال الحدث . أما "الحوار" فإنه يكون بمثابة عامل الكشف عن أبعاد الشخصيات ، وتطور المواقف ، أو تجلية النفس الغامض ، بتحديد الفكرة المراد التعبير عنها .

وتبعا لتغير صورة الذات "لدى كاتبات" **الاتجاهات الثلاثة** تغير موقع "الراوى" لديهن - كما أوضحنا - وتبع ذلك تغيرا فى المنظور التعبيرى الذى انطلقن منه لتشكيل

رؤاهن المختلفة ، مما أثرا إيجابا فى النسيج اللغوى (السرد - الوصف - الحوار) لديهن . حيث نجد تغايرا ما قد طرأ عليه ، نتيجة التغاير الذى طرأ على موقع الراوى لدى كاتبات كل اتجاه على حدة . وبينما آثرت كاتبات "**الاتجاه الأول**" تغليب لغة السرد ، على قصصهن نجد أن كاتبات "**الاتجاه الثانى**" قد عنين أكثر بلغة الوصف التى تتفق ورغبتهن فى التحليل الذى من شأنه أن يحدد لرؤيتهن موقفا محدد المعالم من الواقع . أما كاتبات "الاتجاه الثالث" فإنهن انحزن إلى لغة الحوار التى تمكن من استبطان داخل الشخصية وإظهاره .

فموقع الراوى - على سبيل المثال - له علاقة ما بموقع الشخصية الرئيسية فى النص "وهذه العلاقة معقدة متداخلة ، حيث إن الراوى قد ينقل كلام الشخصية بحذافيره ، أو قد يصبغه بصبغته الخاصة . ومن هنا تأتى مستويات مختلفة فى المنظور التعبيرى . فقد يقترب منظور "الراوى" من منظور الشخصية ، وقد يبتعد عنه فالحوار مثلا يعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية . والسرد "يعتبر أبعد الصيغ عنه . فالحوار يقدم بلا وساطة كصيغة مستقلة ، قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة" (٤٧) أما إذا أدخل قول الشخصية فى سياق القص وتولى نقله الراوى ، فإما أن يعلو صوت الراوى ليكون هو المهيمن (العالم بكل شىء) كما هو لدى "كاتبات **الاتجاه الأول**" ، وهنا يدمج كلام الشخصية فى سياق كلامه ، أو حتى بنقله كما هو .. فى صورة سردية" وأما أن يخفت صوت الراوى تدريجيا لتتقدم الشخصية قليلا ، نحو موقع الصدارة - كما هو لدى كاتبات الاتجاه الثانى - وهنا تغلب اللغة الوصفية التى تحلل دوافع الشخصية لتصف ما تعانيه من صراع . وأخيرا قد يخفت صوت الراوى تماما ليرتفع صوت الشخصية ، وهنا يصبح "الحوار" كما هو لدى كاتبات "الاتجاه الثالث" - أحد الوسائل الرئيسية التى تتخذها الكاتبة للتعبير عن منظور هذه الشخصية .

****

١ - لغة السرد :

وموقع "الراوى" بالنسبة للشخصية الرئيسية لدى كاتبات الاتجاه الأول هو المهيمن الذى ينوب فى القول عنها ، لذا نجده يركن فى حديثه على لغة السرد كوسيلة أولية توصل قصهن / حكيهن التقليدى المباشر . وساعدت هذه الطريقة الفنية على فتح المجال للاعتماد على الوصف التقليدى والحوار المباشر على لسان الشخوص بما يساير ويطابق مانوه به من إرهاصات للأحداث من وجهة نظر الكاتبات .

وقيمة لغة السرد هنا تكمن فى تمكين الراوية / الراوى المهيمنة على النص من الاستطراد ، لتقديم الحقائق فى الدائرة التى تقع تحت حواسها الكامنة وإدراكها بنظام من العرض الذهنى البعيد عن البراهين الجمالية ، بمعنى أن ، المجال يصبح حينئذ متسع أمامها كى تلتقط من الجزيئات والتفصيلات ما تراه ، كما تتمكن أيضاً من إلقاء ما تراه من الحكم والمواعظ .

ومفردات اللغة فى فترة ما قبل الخمسينيات لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" تبدو على قدر كبير من الإتقان ، والصنعة التى لا تخلو من تكلف ، نتيجة تعاملهن الخارجى مع اللغة ، حيث جعلنها أداة موضوعية موشاة تعنى برصد جزيئات الحركة الخارجية للفعل الإنسانى . ونمثل لذلك بقصة الزاهد : لجميلة العلايلى ، حيث نجدها تعتمد على السرد والحوار السريع المباشر ، والوصف التقليدى أحيانا ، فى بلورة فكرتها أو رؤيتها للواقع : "وكانت الشمس قد أفلت فانتصبت الفتاة تودعه فودعها وهو يقول : كونى امرأة ولكن لا تهب قلبك إلا لمن يعرف كيف يصلى فى محرابه المقدس وتركته وعادت إلى بيتها فوجدت رسالة من أهلها يحتمون عليها السفر .. تألمت لأنها كانت تطمح فى أن تراه مرة أخرى" [٤٨] وفى "راعية الغنم" نجد الكاتبة تبدأ قصتها بهذه الفقرة : "هناك فى أعماق الصحراء النائية اتخذت راعية الغنم مأواها ، وعند شط البحر الزاخر بأمواج الأزل استقر بها المقام ، حيث تختلط أضواء بظلال الأجواء ، ويبدو الفضاء كأنه مرآة لصورة نهائية [٤٩] .

أما فى فترة "ما بعد الخمسينيات لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" أيضا ، نجد أن هذه الصنعة أخذت تخفت تدريجيا ، نتيجة تحقق درجة من الوعى والتمرد المضمر داخل الذات . غير أن موقع "الراوى" المهيمن استمر فى كتاباتهن حيث استمر السرد المباشر ، وجدير بالذكر أن طريقة السرد المباشر – الغالبة لدى كاتبات هذا الاتجاه – تفيد الكاتبات فى اطلاق عنان التعبير التصويرى لديهن .. لذا كان الوصف الخارجى الذى عمدن إليه فى بعض قصصهن أحد علامات فنهن المميزة نظرا لاعتباره ترجمة لطريقة السرد المباشر ونمثل لهذا بفقرة تصف "عم إبراهيم : "لجاذبية صدقى :" عمره من عمر القرية . ولون بشرته من لون الأرض عندما تحمل إليها مياه الصيف الطمى الحبشى ، فيمشى فى أزدهار ... وتدب فى ذراتها حيوية .. الأرض فى صبرها .. فى إصرارها .. فى ثباتها . يشبهها عم "إبراهيم" (٥٠) .

إن تعامل كاتبات "**الاتجاه الأول**" مع النص يبدو خارجيا بمعنى، أن هؤلاء الكاتبات يقتصون فى الغالب على الدلالات المباشرة فى الألفاظ ، وعلى وصف الخارج ، دون توجيه عناية ممثلة بتحليل دوافع الداخل ، أو استبطان أسراره . أيضا نجد للرواية تدخلات مباشرة . فى النص – للتعبير عن جميع الشخصيات ، وفى قطع مسار الأحداث بوقف عملية القص ثم التدخل وقت أن تشاء ، لاستعراض معلوماتها ، أو لتقديم موعظة للمتلقى ، أو للتنبيه لغرابة الأحداث* وهذا يعنى أن اللغة – هنا – تأتى مفروضة على الشخصية وعلى الحدث ، بل ومنفصلة عنهما فى الوقت نفسه ، ذلك؛ أن الكاتبة تعنى بعرض لغتها أو أداتها بطريقة بلاغية مقصودة لذاتها ، مما يتسبب فى أن تأتى الشخصية القصصية نمطية** أى امتدادا للأنماط البشرية الشائعة فى الواقع كنمط الرجل المسيطر / السيد فى الواقع والذى تعبر عنه "نجيبة العسال" فى "حارسة الحب – على سبيل المثال . فتقول : "كانت خديجة فى الثانية والثلاثين ممتلئة الجسم

(*) راجع أمثلة تدخل الكاتبة فى النص لفصلى الشخصية وبناء الحدث من هذه الدراسة .

(**) راجع أنماط الرجل لدى كاتبات الاتجاه الأول . بالجزء الأول من هذه الدراسة .

وقد مر على زواجها أكثر من خمسة عشر عاما وزوجها "السيد مصطفى السيد" رجل مهاب الطلعة .. ورأت هى ألا تطيعه فحسب بل يجب أن تكون كشخصية أيضا " (٥١) .

****

وجدير بالذكر أن هذا الجانب من اللغة (السرد) أكثر التصاقا بالتعبيرات المباشرة والخطابية فى الفن القصصى ، إذ يشعر القارئ أن الشخصيات ، مدفوعة إلى الأحداث دفعا ، دون أن تمنح الحرية فى الحركة الفعلية لفعل الأحداث . إلا أن ذلك - دون أدنى شك - كان دافعه طبيعة رؤية القاصات أنفسهن بما تنطوى عليه هذه الرؤى من صراع خارجي مرتبط بالبيئة - لدى كاتبات "الاتجاه الأول دون تركيز بالغ على الصراع النفسى . والهدف من هذا هو تجسيد أفكار ورؤى محددة عن طبيعة الذات وموقعها من الرجل / العالم (الدوران فى فلك الرجل) .

وينعكس شكل هذه العلاقة (مع الرجل / مع العالم) على اللغة حيث نرى الآخر / الرجل يأتى دائما فى صورة وصف خارجي يجسد صفاته الخارجية فحسب* إما يأتى فى شكل حوار منقول ، مستقل ، لاتتدخل فيه البطلة / الراوية . وربما يكون هذا سبباً فى أن تأتى صورة الرجل لديهن منفصلة عن الذات الأنثوية /البطلة - وموصوفة بلغة خارجية .. معتمدة على المباشرة ، بل مفتعلة أحيانا ومثقلة بالألفاظ الضخمة والحلى البلاغية والزخرفة .

ونمثل لهذا بصورة - له - من قصة "حب النسا" : لجاذبية صدقى ، تقول : هو فحل ... عملاق ... بل جبل متحرك . إذا ضحك ، فهو الرعد . لقهقهته صدى .. وإذا غضب قدحت عيناه وارتج صدره بزمجرة عميقة رهيبة ، فتتقافز أمام مخيلتك مشاهد راعبة فى الغابة بأسودها ونمورها . دائما يفاخر : المرأة .. هنا فى جيبى ! طاويها أنا وفاهمها .. تماما !" (٥٢) .

(*) راجع هذا الوصف بصورة الرجل السيد من هذه الدراسة (بالجزء الأول) .

وتمثل هذه الدلالة يكمن في اعتبارهن كلام الرجل بمثابة الكلام الآمر : "ويقتضى منا الكلام الآمر أن نعترف به بدون شرط ، لا أن نستوعبه ونتمثله بحرية ... إنه لا يمكن أن نقسمه ، فتقبل جزءا ونسمح بالآخر ... والمسافة بالنسبة إلى الكلام الأمر تظل ثابتة .. على الشاكلة نفسها يتحدد الدور المحمل للكلام فى العمل الأدبى النثرى . فالكلام الآمر لا يتشخص ، إنه منقول فحسب إن دوره فى الرواية ضئيل .. لأجل ذلك يظل نصا سلطويا ، إستشهاد فاقدا للحياة باستمرار ، ومنفلتا من قبضة السياق الأدبى" (٥٣) .

فالرجل "فى وعى الكاتبات "**الاتجاه الأول**" مجرد سلطة ، بينه والمرأة / الكاتبة مسافة ما تحول دون الإندماج معه ، والدخول فى عالمه ، ومن ثم تحول دون تمثله .. فيظل فى نظرها بنية ثابتة ، عديمة التشكل لكونها منتهية وأحادية الدلالة .

ولغته – بالنسبة لها تظل لغة آمره تجسد مضامين السلطة ، والنزعة ، الرسمية ومن ثم يتمفصل عالمه ليظل داخل جو الاتصال المألوف .. ربما لهذا عجزت الكاتبة / المرأة عن الولوج داخل عالمه – فنيا – لتمثل حواره الداخلى واكتفت بالوقوف بعيدا ، بالنظر إليه ، بتوصيفه ونقده بلغة خارجية .

*****

٢ – لغة الوصف :

ويتسم شكل العلاقة مع الرجل لدى كاتبات "**الاتجاه الثانى**" بنوع من الصراع ونظرا لاستعادتهن الذات المفقودة ، نجد أفكارهن ورؤيتهن تتبلور فى اتجاه أيديولوجى اجتماعى صاحب قضية منحازة إلى المرأة وينعكس هذا الطابع المتحيز علي لغتهن القصصية فنجدها – على سبيل المثال – تعنى أكثر بلغة الوصف التى – من شأنها أن – تساعد على تحليل رؤيتهن إلى العالم ، كما أنها تهدف ، فى الوقت نفسه ، إلى خلق واقع جديد يتخلق على يد الكاتبة والقارىء معا .. على اعتبار أن لغة الوصف تمكنهن من "دقة الملاحظة" وتتبع الجزئيات والإمساك بظواهر الشيئ الخارجى" (٥٤)

كما أنها تساهم فى تحديد الهدف والرؤية الخاصة بالكاتبة - كما ذكرنا - ذلك أن الوصف مثل كل شىء آخر فى نسيج القصة ، ليس للزينة ، وإنما ليؤدى غرضا معينا ، فهو جزء من الحدث" (٥٥) يقوم مقامه ، ويلعب دور العمود الفقرى فى القصة" (٥٦) وإذا كانت لغة الوصف تمكنهن من دقة الملاحظة وتتبع الجزئيات والإمساك بظواهر الشىء الخارجى ، فإنهن أيضا يتوسلن إلى "لغة الشعر" - كما فى البعض من قصص "عائشة أبو النور"(*) - ولغة الحلم - كما فى البعض من قصص هدى جاد(**) والذكريات كما فى البعض من قصص إقبال بركة(***) . كى يرتددن بها إلى الماضى ، أو إلى« أعماق الذات ليتمكن من عرض أزمتهن الداخلية الخاصة فى لغة داخلية - وخارجية معا - ذلك أن قضيتهن تحتم عليهن الرصد والتصوير الخارجى المباشر إلى جانب رسم حدود العالم الباطنى للشخصية .. غير إن احتواء أو تجاوز هذه الأزمة اقتضى - منهن - لغة تعتمد تارة على التكرار ، وتارة أخرى على لغة الحياة اليومية - بما تتضمنه هذه اللغة من تعبيرات مباشرة وبسيطة تساهم - إلى حد كبير فى عرض قضيتهن .. لذا كانت "لغة الوصف" أكثر شيوعا فى كتابتهن - التى لم تخل أيضا من لغة سردية تسجيلية تخدم الوصف وتساهم أيضا فى توصيل الحدث ..

وتبعا لتغير صورة الذات بالنسبة إلى كاتبات "الاتجاه الثانى" تغير موقع الراوى حيث اتخذ موقعا محايدا - بالنسبة إلى الشخصية الرئيسية - وترتب على هذا الموقع انتقال تدريجى من حيز الرصد ، أو الوصف الخارجى المباشر إلى الدقة فى رسم حدود العالمين (الظاهر ، والباطن) ولتحقيق هذه الدقة لجأت الكاتبات إلى تبسيط اللغة ، تارة - والإتيان بها على السليقة والطبع ، وبشكل يساير طبيعة الشخصية التى تتحدث عنها دون تكلف أو صنعة (كما فى قصص اسما حليم) "ومنى رجب" حيث نجد فى قصصهن دورا هاما غدا (اللغة) يساهم مع باقى عناصر تكوين الشخصية لتحديد أبعادها ، وسلوكها وأفكارها ومفاهيمها بصورة تخدم الرؤية أو الفكرة التى

(*) كما فى قصة "السماء تمطر فى قلبى" فى مجموعة "ربما تفهم يوما" .

(**) كما فى قصة "صقيع الأفران فى مجموعة" سطر مغلوط .

(***) كما فى قصة "أحلام طائر جريح" فى مجموعة "كلما عاد الربيع" .

:

تطرحها الكاتبة وتارة أخرى نجد الكاتبات لجأن إلى الاستطراد والتفصيل فى الوصف والإتيان بأفعال متكررة ، ومواقف رتيبة – كما فى إدارة حكومية : لزينب رشدى "دموع الإنسان الآلى" : لعائشة أبو النور – والكاتبة تريد بهذا أن تصور الآلية والفوضى الكائنة فى الواقع أيضا تعتمد الكاتبات فى توصيل فكرهن على نغمة داخلية ، من شأنها أن تعطى للمعنى معنى جديدا وفى الوقت نفسه تحتفظ بنمو وتماسك للقصة – كما فى قصص "نوال السعداوى" و "نعمات البحيرى" و "سكينة فؤاد" – * "فاسما حليم" و "منى رجب" تعنى بلغة الحياة اليومية ، بما تنطوى عليه من ثرثرة ولغو من شأنهما أن يترجما حال الخلل الذى تعانى منه الأشخاص فى القصة سواء أكان هذا الخلل كامن فى باطن العلاقات الشخصية ، أو فى المجتمع بصفة عامة .

وتسند "اسماء حليم" هذا الخلل إلى قضية تعدد الزوجات ، بما تنطوى عليه هذه القضية من نظرة مخلة إلى المرأة ، تترجم أيضا فى اللغة عبر قصصها ، فبسيونى – على سبيل المثال فى "صبي الجزار ورصيده من الزوجات" : كان يعلم بما حدث بين زوجاته فى غيابه ولم يكن يهتم ، كان تعليقه الذى يقوله لنظرائه من الرجال : "أصل النسوان دول ربنا خلقهم ناقصات عقل ودين" (٥٧) .

وفى "ذهب ولم يعد" : لمنى رجب "نجد"أم صابر" لا تكف عن "الطنطنة : أفضل رجال القرية سافروا .. وعادوا ظافرين من هذا البلد الشقيق بالتلفزيون والمروحة والكاسيت ... تجلس ويسافرون .. يشترون ونتفرج ... الأولاد كبروا وينظرون .. طب عشان خاطر الكبيرة"(٥٨) "وأم صابر" – هنا . تترجم بلغتها الركيكة حال الخلل الذى أصاب رؤية الناس فى فترة الانفتاح الاقتصادى – فى السبعينيات حيث ارتفعت النغمة الاستهلاكية ، ورغبة التملك الكائنة فى نفوس المصريين ، وما ترتب عليها من ضياع حقيقى فى النفوس والعلاقات .

(*) سيأتى تفاصيل هذا فى الصفحات القادمة .

واللغة هنا أقرب إلى البساطة حيث لا تتعمد الكاتبات : اختيار ألفاظ قاموسية خاصة ، بل هى لغة طبيعية مباشرة تنساب بشكل مقبول لتعبر فى صورة مباشرة عن الحدث والرؤية التى ترمى إليها الكاتبة .

****

وتصور "زينب رشدى" ، "عائشة أبو النور" الآلية التى آل إليها حال الموظف المصرى فى كافة الإدارات الحكومية . ففى قصة "إدارة حكومية" تسجل الكاتبة – فى لحظة معينة – كل أفعالها وبطريقة متتالية رتيبة ، لذا نجدها حين تتحدث عن شخصية ، أو مكان العمل (الإدارة) حريصة على توالى الأفعال فى ثقل وتكرار . تقول تحسس "كيس المانجو" "فى رفق شديد وأحكم إغلاقه ووضعه فوق الدوسيهات ، وأمسك القلم ، ثم ترك القلم وتحسس الكيس ، وأسنده إلى الملفات ثم عاد إلى عمله ، ثم إلى الكيس ووضعه فى الأرض ، كل هذا دون أدنى التفاته إلى المحيطين به ، كأنه فى عالم مغلق يحجبه"(٥٩) .

وفى "دموع الإنسان الآلى" تجسد "عائشة أبو النور" تلك الآلية التى جارت على حياة الإنسان فى قصصها ، تقول : "ذاد يقينه بأنه شخصيا نموذج أصيل للإنسان الآلى الحديث : جلس على الكرسى .. جذب الدرج الأول .. أخرج دوسيها .. قلب صفحاته .. ملأها بالإشارات .. رماه فوق المكتب .. أخرج غيره .. أجاب علي التليفون أكثر من مرة ... شرب أكثر من فنجان قهوة .. استقبل وودع أكثر من زائر .. أجاب على أسئلة الزملاء الفضولية ... استمع بصبر إلى شكواهم المعتادة المتكررة " (٦٠) .

****

وفى قصص : "العنكبوت" ، و"ثلاثة أيام من زمن الخسارة" : "لنعمات البحيرى" يشيع القبح والفوضى ليملأ المكان ، ويصور الوحل والحياة الآثنة التى يعيشها الأفراد وتستعين الكاتبة فى ذلك : بثعبان يتلوى و "نباح الكلاب" ، و "صفائح القمامة ،

والحوض القمىء ، والصرصور إلخ من أجل تصعيد نغمة الغثيان التى تتصاعد رويدا فى نفوس أبطالها .. تقول :"خيوط العنكبوت تطل عليها من السقف وحشرات كثيرة ميتة مدلاة الأرجل والرؤوس .. خرجت القمامة من الصفيحة المقلوبة ... تناثرت تحت قدميها .. علبة فارغة وبقايا الشاى المشروب وقصاصات لجرائد أمس وأيام كثيرة مضت نظرت فى القصاصات .. قرأتها .. إنهيار أربعة منازل جديدة .. موت موظفة .. انتزاع مليون شجرة"[٦١] .

و تستعين "سكينة فؤاد" فى "سرقة فى مقلب زبالة" ، وفى "حدث فى بيت الراحة" (بمجموعة) : دوائر الحب والرعب" بنفس النغمة (الغثيان) لتعبر بها عن استياء أبطالها من الواقع القبيح ، والحياة البشعة التى تحيط بهم وتستعين الكاتبة فى رسمها لذلك بالمونولوج الصامت أو غير المنطوق ، كما فى "حدث فى بيت الراحة" لترمز به . الكاتبة . إلى واقع اللا أمن الذى بدأ يستشعره أبطالها ، تقول : "وفى محل الراحة يأخذ لنفسه أكبر فسحة من الوقت ويستحضر الحاضرين والغائبين ليشهدهم علي حال الزمان ضحكوا لأن رغيفهم كان قمر التمام ولما اشتكى التعب وقلة الحيلة دعت له جدته بالستر ودعت له بالعز الذى يتحدث به الحاضر والغائب فلما غضب وقال أنه يقف على باب القبر ذكرته بالصبر"[٦٢] ويتكرر نفس واقع اللاأمن فى "سرقة فى مقلب زبالة" ولكن مكمن الصدفة هنا هو التدهور الاقتصادى والذى بسببه أهدرت قيمة الإنسان ، ورفعت قيمة المادة ، ودفعت المجتمع كله إلى ثورة الاستهلاك .

ولما كانت قصص "سكينة فؤاد" تستمد مادتها الأولية من الواقع المتناقض المهوش لذا جاءت مفردات وصف هذا الواقع لتتناسب ضرواتها ولا منطقيتها مع هذا الواقع فالحياة الحقيقية داخل الإنسان غير متصلة / متسلسلة ، ولا علاقة لها بالتسلسل المنطقى القائم فى القصة تقول الكاتبة عن "السيدة" س . على سبيل المثال . لتصفها وتصف واقعها ، فى محاكمة السيدة "س" : "زجاج النافذة المكسورة شطرها نصفين تبدل وجهها المعكوس مشطورا علي الزجاج بالحذاء النائم فى الفترينة وأدت أحلام الشراء الجنيه السلف لا يحقق واحد من هذه الأحلام المشاعر أرخص الأحلام[٦٣] .

وفى قصص "نوال السعداوى" يساهم تصاعد الصراع . مع الرجل . على نمو "نغمة الرفض" والرفض هنا لا يكون رفضا للرجولة فحسب ، بل يكون كذلك رفضا للأنوثة ذلك أن رفض الأنوثة يستتبع بالضرورة رفض الرجولة فالمرأة لا تكون امرأة بالإضافة إلى الرجل"(٦٤) تقول بطلة قصة "رسالة خاصة إلى صديق فنان" : "إننى أرفض منذ الطفولة أنوثتى لأنها ليست أنا ، وليست من صنعى ، وإنما هي من صنع عالم مليء بالذكور" (٦٥) بينما هى تصف هؤلاء الذكور فى "الجلسة السرية" قائلة : " الرؤوس ملساء بغير شعر ، حمراء فى الضوء كمؤخرات القرود ذكور كلهم لاشك ، لأن المرأة مهما شاخت فلا يمكن لرأسها أن يصبح كمؤخرة القرد" (٦٦)* وفى "رسالة خاصة" نجدها تعرب عن رفضها للرجال ، وكأنها اتخذت من رفض الرجل هواية تمارسها وفى لذة تقول : "الرفض عندى كان سهلا وطبيعيا كهواء اتنفسه ، ولكن الرفض عنده كان صعبا أصعب من الموت ، دائما كنت أتحير لماذا يعجز الرجال فى هذا العالم عن تحمل الرفض"(٦٧) .

****

هكذا تعنى "**كاتبات الاتجاه الثانى**" بلغة الوصف فى رصدهن التفاصيل الدقيقة لعناصر الصورة ، وذلك عبر تصويرهن الموقف الواحد أو الحدث الواحد بكل جزئياته مهما كانت دقيقة ولعلهن بهذا أردن أن تكون أقرب إلى الواقع والمنطقية غير أن هذا الرصد الدقيق جاء وكأنه صورة وصدى لحياة القاصة النفسية ورؤيتها وتجاربها الفردية عبرت من خلاله عن ذاته – فى الغالب** – فى تفاعلها مع الواقع والواقع الغنى عبر الحركة والحوار .

وتمثل لذلك بكتابات "نوال السعداوى" القصصية – كما ذكرنا من قبل – حيث نجد القاصة تبث أفكار أبحاثها وتصوراتها العلمية فى ثنايا القصة القصيرة ، مختفية

(*) وفى رواية امرأة عند نقطة الصفر "نوال السعداوى" تصف الرجال قائلة : كلهم رجال ونفوسهم شرهة مشوهة ، وشهواتهم للمال والجنس والسلطة لا حدود لها" (ص ١٨) .

(**) راجع تدخل كاتبات "الاتجاه الثانى" فى النص ، فى فصلى الصراع والحدث .

وراء شخصياتها وتكون النتيجة هى أن تأتى الشخصية القصصية للرجل لتعبر عن أراء الكاتبة فى حرية ، ليس عن أرائها فحسب ويشير تدخل الكاتبة هنا إلى عجزها عن تجاوز ذاتها بما تنطوى عليه هذه الذات من أزمة وجودية خاصة تحول بينها والرؤية الموضوعية المتجردة للعالم مبعثها الصراع المتفاقم أو الناتج عن تزايد إحساسها بالذات ، وأهمية تحقيقها .

ونظرا للاحساس المتزايد . لدى كاتبات الاتجاه الثانى . بواقع الاستغلال لذا نجد كتاباتهن تتمحور حول الذات ، ويترتب على هذا أن تتمركز كل تصوراتهن للعالم فى تصور واحد ، أو تغدو محصلة رؤيتها إليه من خلال أزمتهن الخاصة .

وتبعا لهذه النظرة – المتمركزة حول الذات . تأثر تصورهن للرجل سلبا حيث بدت شخصيته كيانا ماديا . يتميز بحريته وعفويته ، بل وبقدرته على التأثير فى عالمها تستدعيه لاعبر وصفها للخارج فحسب ، بل أيضا بلغة الداخل . كما فى قصص "سكينة فؤاد" و "هدى جاد* إلا أن صدى تدخل الكاتبة . بما ينطوى عليه هذا التدخل من دلالة تنم عن رؤية الكاتبة أو تجاربها الفردية الخاصة بدا تاركا أثره السلبى على الصورة الفنية للرجل عامة .

****

٣ – لغة الحوار :

ولدى كاتبات "الاتجاه الثالث" يتغير موقع الراوى . ليقترب أكثر من منظور الشخصية – تبعا للموقع الجديد الذى أصبحت عليه الذات ، ويتبع ذلك التغير تغييرا واضحا فى تشكيلهن اللغة ، خاصة وأنهن أعطين . لذواتهن . حرية أكبر فى نسج كلام الشخصية الرئيسية داخل كلام الراوية / الراوى** .

(*) راجع استدعاء الرجل بلغة الداخل فى فصلى الصراع ، والحدث .

(**) راجع المنظور القصصى "بهذا الفصل" لدى كاتبات الاتجاه الثالث .

ولما كان "الحوار" هو أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية ، لذا أفادت هؤلاء الكاتبات من لغتة في نقل كل أحاسيس الشخصية القصصية (للرجل) ، ورسم أبعادها النفسية ذلك أن الحوار يمثل أحد الجوانب البارزة التى تمثل الشخصية حيث نجده "يحدد لنا وجودها وأفكارها ويسهم فى إعطائها ملامحها وسماتها الواقعية ويمكنها من امتلاك الحياة والحركة"(٦٨) .

ويعد ارتفاع صوت الشخصية "لدى كاتبات هذا الاتجاه" نتاجا لتوجه القص لديهن نحو المنظور النفسى الذاتى وترتب على هذا ظهور أساليب تعبيرية جديدة أهمها "المونولوج النفسى" (Monologue) وميزة هذا الأسلوب تكمن فى كونه يمنح الشخصية فرصة أكبر للتعبير عن مشاعرها بطريقة مباشرة ، وبلا وساطة حيث يدمج كلام الشخصية داخل كلام الرواية فى النص – ويختلف عن أسلوب الحوار المباشر* فى كونه "يخلو من علامات التنصيص ، والشرطة التى تتقدم الجملة المحكية ولا يشتمل على صيغة المتكلم والمخاطب أو صيغ الفعل المضارع" (٦٩) .

ولقد ظهر الأسلوب فى قصص "سناء البيسى" – على سبيل المثال – وبدل أن تقدم الحياة الداخلية للشخصية ، فى عبارات خاصة مثل : "قالت لنفسها" ، أو قالت فى نفسها "نجدها أسقطت هذه العبارات كجمل افتتاحية تقدم لمقطع التأمل أو تختتم له بعبارة مثل : وجالت هذه الأفكار بخلده ، وتحول موقع عبارات الانتقال أو القول . هذه . من المنظور الموضوعى الخارجى ، إلى المنظور الموضوعى الذاتى .

ونمثل لذلك بقصة "نعناع يابيه" ، حيث نجدها أسقطت كل عبارات القول ، ثم نسجت مقطعا تأمليا . يدور فى داخله . ملتحما مع خط القص / السرد دون مقدمات ، أو

(*) ومن سمات هذا الاختلاف أيضا أنه :

– يخلو التركيب من فصل القول أو ما يأتى فى معناه .

– تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام .

– تظهر فيه بعض الصيغ التى تظهر فى لغة الكلام مثل التكرار والحذف .

– تظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية التى تكون أقرب إلى طبيعتها أقرب من قربها إلى طبيعة الراوى لمزيد من التفاصيل أنظر : بناء الرواية ، سيزاد قاسم ص ١٦

عبارات ختامية ، وذلك عبر أسلوب غير مباشر حر وهذا الأسلوب من سماته "أن يجمع بين خصائص التقليديين ، ويعطى الكاتب حرية أكبر فى نسج كلام الشخصية داخل كلام الراوى وعرف هذا الأسلوب فيما بعد بالمنولوج الداخلى لأنه يعبر بطريقة مباشرة عن مشاعر الشخصية"[٦٩] وفى الوقت نفسه يختلف عن الأسلوب المباشر للحوار* تقول : "الشقيقة وقفت تساعده فى خلع ثيابه ... يتمنى أن يخلعها من هذا البيت ... ثمالة قوة فى عروقة لا تزال للسماء رفعت يديها تدعو أن يحفظه الله لها أخا وأبا وأما وعينا وعافيه ، فى سره دعا أن يأخذ الله أحدهما إليه ..."[٧٠] .

وتعبر الجمل هنا عن خواطر الأخ وأخته ، وهى فى صيغة الأسلوب غير المباشر الحر ، حيث إنها لم تقدم بفعل من أفعال القول للنفس ، ثم إنها لم تقدم فى إطار من علامات التنصيص ، فجاءت كجزء من قول الراوية .

وفى قصة "ساعة العصارى" نلمح توارى الراوية تماما ، فى مقابل ظهور الشخصية وهى تعبر بلهجتها الذاتية عن نفسها ، فى صورة حوار (مونولوج) ذاتى ، يقول : "مسام الحائط بيننا سربت إلى نشجيها المكتوم . آه ياعزيزتى كم أنت صعبانه على ... صغيرة وحلوة وأرملة ياسبحان الله ، غيرها يا عالم فى مثل سنها لم يأتها بعد العدل .. صغيرة فى مثل سنى .. مع سهرى عقلى غفل . صورة أمى تتداخل مع ساكنة الحجرة المجاورة ، امرأة أخى ."[٧١] .

وفى مجموعة "أجمل يوم اختلفنا فيه" لمنى حلمى" يتجسد السرد فى لغة حميمة أشبه ما تكون بالمناجاة الحميمة (كما فى "رغبة ممتدة فى النوم") أو الأفضاء الذاتى (كما فى ديسمبرعشقا وتساؤلا .) ويقترب السرد أحيانا من حركة اللاوعى فى الحلم (كما فى "أشرف") وتستهدف الكاتبة من هذه الحالات استخراج الداخل ، خاصة وأن الكاتبة أدركت أن الحل لا يوجد إلا فى داخل الذات .

ففى "رغبة ممتدة فى النوم" نجد الذات تعانى صراعات عديدة : "بين عوامل السلب والإجاب ، بين الجدب والخصب بين اللاوعى وسراديبه الدفينة والوعى الحافز على

الفعل والتصدى" (٧٢) وينحسم هذا الصراع لصالح إرادة الكاتبة - رغبة الكتابة - وينكشف فى شكل تحقيق فعل الكتابة ، أو انتصار لإرادة الحياة . ويكون هذا بمثابة عملية داخلية تتجسد فى شكل حلم أولا ، قبل أن تتجسد على الورق فى شكل كلمات مكتوبة . تقول : "أخيرا كتبت ، لا أصدق انتهاء الحصار ، لايهم الشكل أو المضمون ، لا يهم العنوان ، لا يهم عدد الصفحات ، الأهم أننى كتبت ، والأجمل أننى أكتب عن عجزى فى الماضى عن الكتابة (٧٣) .

****

ويشيع "التقطيع اللفظى" فى الحوار والسرد لدى كاتبات "**الاتجاه الثالث**" ويكون لشيوعه هذا دلالة هامة ترتبط بالشخصية الرئيسية ، حيث نجده يحدد مأساتها الذاتية ، بما تنطوى عليه من توتر نفسى تعيشه . كما فى قصص "لطيفة الزيات" - وقد يساعد التقطيع اللفظى على الربط بين لحظات الأمن المتتابع من ماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها - كما فى قصص - "سحر توفيق" - وإعتدال عثمان" . وفى جزء أخر قد يساعد التقطيع اللفظى الكاتبة فى بلورة رؤاها الخاصة تجاه الإنسان / الرجل والعالم" كما فى قصص "زينب صادق ، وسهام بيومى" . وقيمة التقطيع اللفظى - هنا تكمن فى مساهمته" نقل كل مظاهر الشخصية وسلوكها ، وربط هذا وذاك بواقعها الحى .. بل يعبر عن التوتر النفسى الذى تعيشه تلك الشخوص ، بعيدا عن التركيز فى الفكر والرؤية ، ولا شك أن هذا التخبط فى جانب الفكر والعقل إنما يصحبه مؤشرا فى اللغة"(٧٤) يظهر فى صورة تقطيع فى مفرادتها .

فالذات الكاتبة فى مجموعة "الشيخوخة . للطيفة الزيات" تدرك انقسامها - والمتمثل فى الانفصال بين الفكر والفعل بين القول والسلوك . فتشخص المرض ، وتقدم الحل فى شكل فنى يجسد تلك الانقطاعات التى حدثت فى النمو العاطفى للراوية عبر مراحل حياتها المختلفة . وتقدم هذا فى شكل إنقطاعات زمنية فى الحوار والسرد ، إذ يتوقف السرد أكثر من مرة عن طريق تدخل الكاتبة لتنبيه القارئ إلى وجود فجوة

زمنية وسردية وبالتالى عاطفية في عمر الراوية ثم نجدها تستأنف السرد / الحوار مرة ثانية من نقطة التوقف أو ترجع إلى مرحلة سابقة ، أو تقفز إلى مرحلة لاحقة تقول فى منتصف قصتها "بدايات : "يتعين على أن أتوقف عن هذا الشعور بالمرارة ، وأن أبحث عن القصة التى كتبتها وأنا فى الثامنة والعشرين أمامى فرصة ذهبية لا تتوفر لكاتب إلا قليلا .. ملحوظة : أرفق القصة التى كتبتها فى عشرين عاما .. لأفرغ لتأمل بقية انطباعات اليوم .."(٧٥) .

وتنقل قصص "سحر توفيق" . فى مجموعتها "أن تنحدر الشمس" ، واعتدال عثمان* . فى مجموعتها "يونس البحر" – صورة الذات الكاتبة وهى تحيا بشكل نفسى متوتر وصاخب باحثة عن الخلاص . ولما كانت هذه الذات فى قصص "اعتدال عثمان" . تعانى عزلتها عن التفتح بالرغبة والفعل والكلام ، نتيجة لقهر الخارج وانكماش الداخل غدت الكتابة ؛ بالنسبة لها – فى حركتها نحو الداخل اللامتناهى . بديلة عن حركة الخارج المحدود ، تقول : "وأسكن الكلمة وأجعل منها جنات رحمة وحكمة .. وكانت الشوكة فى جنبى ، وفى حلقى لهيب .. وإذا بى أقفز عاليا فانقطع قيدى ، وتفجر منى صخر دمعى ... وجدت أننى أصعد فى مدرج الوجد" (٧٦) .

وإمعانهما فى التخفى وراء شاعرية اللغة ، تسقط حركة الداخل على الخارج ، وتضفى على جوهر الحقيقة ضدها فتتخذ من الحال المشتق عن فعل الحركة عنوانا للكتابة . وتطرح الحالة الوجدية الذاتية فى ثنائيتها الضدية على هذا النحو : "الصعود فى مدرج الوجد ، الهبوط إلى صحراء التتار.. هكذا تشى وقفتنا برغبة كامنة ملتاعة فى (الرواغ) فى إنفلات العصى . فى السراب الدافئ الخفى إلى المشتهى المفقود"(٧٧) .

(*) سبق الإشارة إلى البحث عن الخلاص لدى بطلات "اعتدال عثمان" من خلال فكرة البحث الرمزى عن الأب المفقود وتتخذ عملية البحث هذه سمة محددة وخاصة – سمة الدائرية – (لمزيد من التفاصيل راجع صورة الرجل السيد وصورة الأب فى الباب الأول من الرسالة .

ويلعب التقطيع اللفظى فى لغة "سحر توفيق" دورا بارزا فى الوصول إلى أعماق الشخصية الرئيسة فى قصص مجموعة "أن تنحدر الشمس" – ويساعد التقطيع على الربط بين لحظات الأمن المتتابعة من ماضى الشخصية وحاضرها ومستقبلها ، وتتحدد مأساة هذه الشخصية الباحثة عن الحب / الخلاص من خلال عنصر اللغة على وجه خاص حيث تتكشف روح المأساة عبر ماضى الشخصية وحاضرها حيث يتحول سعيها – الأنثوى – إلى شكل "سيزيفى" ، لا يخلو من عبثية نتيجة الأحباط القدرى (المفاجئ / التدريجى) الذى يهدد علاقتها مع الرجل بعدم الاكتمال .

ويبدو الحلم . فى قصصها هروبا متصلا من وطأة الإحباط وهو ليس حلما شاعريا له مزاقه الخاص ، بل هو وظيفة نفسية مرتبطة بميكانيزمات "الشعور" واللاشعور" أى أن البطلة تتعذب ثم تكبت الألم ، وتحوله إلى رؤى ، عسى أن تتعدى بجو الأسطورة عن مرارة الواقع . تقول : "فى الحلم رأيت حبيبى جناحاه يحملانه نحو الشمال ، أدعوه لكنه لا يجيب ، أدعوه ولا يأتى . فى الحلم رأيت السماء تضئ بألف لون .. والشجر فى الحلم ينمو ويخضر ، وتعلوه الزهور . لكن آخر الجسد يسقط فى المياه . وجموع والسيارات تأتى من الجانب الآخر ، النسوه المتشحات بالسواد وكل الجموع وبلا توقف"(٧٨) .

هكذا نجد فى النص أن اللغة ، والصور الشاعرية لا تشير إلى زمن محدد "بل تشير إلى لازمنة الحلم . على حين يفقد المكان صفاته الحيادية فى الواقع الفعلى ويصبح مشحونا بدلالات ومعان عدة ترتبط بمشاعر وانفعالات الراوية فى القصة ، وتنقل مزيجا من الإحساس بالوحدة والانقطاع والهواجس . وتتراوح بين اليأس أحيانا والأمل فى أحيان أخرى"(٧٩) .

وفى قصص "زينب صادق" يحدد التقطيع اللفظى كثيرا من جوانب العوالم الباطنية لشخصياتها ، بما تنطوى عليه تلك العوالم من توتر وإحباط . وتمثل لذلك بقصة "حكاية كان" حيث ينعكس التخبط الذى تعانيه البطلة . الراوية عبر مؤشر اللغة . فى صورة انقطاعات فى السرد والحوار تماثل تلك الانقطاعات التى حدثت فى النمو

العاطفى والفكرى للشخصية الرئيسية التى تقول :" جميل هذا المقطع الموسيقى ... ابن ال ... ماذا يظن فى نفسه وماذا يظن بى .. ضايقتنى فكرة أننى واحدة من كثيرات يعرفهن ، ليس لى مكانة خاصة .. بهدؤ ابتعدت ولم يسأل .. ماذا أريد منه الآن .. استراحة .. الباليه الحديث .. اثنان محبان يمارسان الحب على أ نغام حالمة .. همست لصديقتى" أمنيتى أن أمارس الحب هكذا" (٨٠) .

ويبلور "التقطيع اللفظى" أحاسيس الحصار الذى "الشخصية الرئيسية" فى مجموعة "الخيل والليل لسهام بيومى" والحصار هنا مرتبط بجنس تلك الشخصية الرئيسية . فهى امرأة ، إذا فهى محاصرة مرتين : مرة باعتبارها أنثى . وأخرى باعتبارها إنسان . ويشى حديث "سهام بيومى" فى قصتها "المدن الزجاجية" بالحصار الأول . تقول "تمر الأيام والمسافات ، تمتد خطوطا ، تتشقق تحت القدمين ، والنظرات مسلطة من الطريق ، يغلق الأب النوافذ يدفع بالبنت للداخل "(٨٠) .

لكن الكاتبة لا توظف هذا الواقع من أجل إحساس نوعى ، وإ نما من أجل إحساس وجودى . فنظرتها أعم وأشمل من أن تقع أسيرة النوع أو المكان أو الزمان . أيضا تسمية المدن الزجاجية - الدائم فى قصص المجموعة . يعكس حقيقة أننا جميعا أسرى لأحلامنا وأوهامنا وعندما تتكسر هذه المدن لا نعود إلى الواقع ، وإنما إلى منازلنا الزجاجية لنتطلع إليه من خلال الزجاج المضبب ، ومن خلف الزجاج تعود الحياة فقيرة .. مضيئة .

• هكذا "تلعب المستويات المختلفة للغة الحوار" دورا مهما فى تجسيد عوالم تلك الشخصيات الباطنة ، بما تنطوى عليه من توترات أو إحباطات تبغى فى جوهرها البحث عن الأمن والخلاص من وطأة الواقع وقسوته . كما بدت هذه الكتابات موفقة فى توظيف اللغة من ناحية والصورة من ناحية أخرى ، نظرا لخلقها جوا موحيا صور أبعاد المعاناه التى يعيشها الرجل والمرأة على حد السواء .. حيث إن القضية . هنا تجاوزت هم الذات الأنثوية إلى هم الذات الإنسانية بصفة عامة .

واللغة هنا بما انطوت عليه من إنقطاعات في الحوار والسرد ، إنما دلت على أزمات نفسية لا محدودة ، بلورت الصورة الفنية "للأنا والآخر" . في الوقت نفسه . عبر تلك الرموز والدلالات الموحية التى عكسها التقطيع اللفظى . وبدل أن كان الرجل - لدى كاتبات "الاتجاه الثانى" كيان ماديا موصوفا باللغة الخارجية والداخلية ، غدا لدى كاتبات "الاتجاه الثالث" نسيجا رمزيا كائنا فى ذات اللغة ، حيث غدا طابع تلك الصورة مرتبطا . رمزيا . برؤية الكاتبة عن ذاتها والعالم .

ولما كانت تلك الرؤية تنطوى . فى جوهرها . على إحساس إنسانى غدت اللغة أيضا منطوية على هذا الإحساس فلم تصبح معاناتها أنثوية ، فحسب ، بل غدت . معاناة . إنسانية عامة لارتباطها بالهم السياسى والاقتصادى والاجتماعى أيضا .

هوامش الفصل الثالث

(١) اللغة والتشكيل الفنى لرؤية الكاتبة

(١) مارجويدران : النسائية كقوة فى العالم العربى ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر والمرأة .

(٢) دمنى أبو سنة : الرجل والمرأة وحدة أم قسمة ثنائية ، مجلة الوحدة ، ص٤٤

(٣) محمد بن أبى بكر : مختار الصحاح . ص٢٨

(٤) Tori Moi , sexual / Textual Politics , p 156

(٥) نوال السعداوى" : مع المرأة ، ص٥٧

(٦) Tori Moi , sexual / Textual Politics , p 114

(٧) - Ibid , p . 70

(٨) - Ibid , p . 57

(٩) محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة ، مجلة الوحدة ، ص٧٣

(١٠) حميد لحمدانى : مونولوجية الكتابة فى الحكى النسائى ، مؤتمر المغرب ، فاس .

(١١) سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص١٣٠

(١٢) سوسن ناجى : الروائية المصرية وصورة المرأة .

(١٣) جاذبية صدقى : صلاة الزين ، مجموعة مملكة الله ، ص١٧٣-١٧٥

(١٤) صوفى عبد الله : اللغز الأبدى ، مجموعة كلهن عيوشة ، ص١٢٥

(١٥) جاذبية صدقى : الليل طويل ، مجموعة الليل طويل ، ص١٣٨

(١٦) نوال السعداوى : اعتراف رجولى ، م. موت معالى الوزير ، ص٧٢

(١٧) اسما حليم : "صبى الجزار ورصيده من الزوجات" م أربع زوجات ورجل ص٢٢٤

(١٨) د . فريال جبورى غزول : بلاغة الغلابة ، مؤتمر الفكر العربى المعاصر والمرأة .

(١٩) سلوى بكر : كيد الرجال ، م. مقام عطية ، ص١٠٢-١٠٣

(٢٠) نفسه : ص١٠٨

(٢١) نفسه : ص١٠٢-١٠٣

(٢٢) زينب صادق : مخاوف الدكتور ع ، م أمنيات فى ضوء القمر ، ص٣٣

(٢٣) زينب صادق : صدمة رجل ، م. أنت شمس حياتى ، ص٤٠

(٢٤) سناء البيسى : الرمال المتحركة ، جريدة الأهرام

(٢٥) زينب رشدى : نموذج بشرى ، م. يحدث أحيانا ، ص٤٨

(٢٦) د سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص١٣١

(٢٧) نفسه : ص١٣٠-١٣١

(٢٨) لمزيد من التفاصيل : أنظر : اعتدال عثمان ، مقال التراث المكبوت ، مؤتمر المغرب ، فاس .

(٢٩) جميلة العلايلى : مجنون زاهد ، مجلة الكاتب .

(٣٠) زينب رشدى : نموذج بشرى ، م. يحدث أحيانا ، ص٤٨

(٣١) د . لطيفة الزيات : بدايات ، م. الشيخوخة ، ص١٦-١٧

(٣٢) آلن روب جرييه : لقطات ، ص١٤

(٣٣) نفسه : ص١٥

(٣٤) نوال السعداوى : الرجل ذو الأزرار ، م. كانت هى الأضعف ، ص١٢

(٣٥) نوال السعداوى : رجل ، م. كانت هى الأضعف ، ص١١١

(٣٦) نفسه : ص١٠٤-١٠٥

(٣٧) نفسه : ص١١٣

(٣٨) عائشة أبو النور : أصل الحكاية ، م. الحب طفلنا الضال . ص٨

(٣٩) عائشة أبو النور : الحقيقة اسمها خالد ، م. الحب طفلنا الضال ، ص٥٦

(٤٠) سهام بيومى : القاع الملحى ، م. الخيل والليل ، ص٣١

(٤١) سهام بيومى : الوليمة ، م. الخيل والليل ، ص١٢٦ - ١٢٧

(٤٢) سناء البيسى : صورة رميو ، جريدة الأهرام ، ١٩٨٢/١/١٥

(٤٣) سلوى بكر : الزمن الجميل ، م. زينات فى جنازة الرئيس ، ص١٥

(٤٤) لطيفة الزيات : بدايات . م. الشيخوخة ، ص١٢

(٤٥) اعتدال عثمان : بحر العشق والعقيق ، م.يونس البحر .

(٤٦) اعتدال عثمان : النظريات النقدية الحديثة ، جمعية تضامن المرأة ، ندوة .

(٤٧) د سيزا قاسم : بناء الرواية ، ص١٥٨

(٤٨) جميلة العلايلى : الزاهد ، م. الكاتب ، ص١٠-١٤

(٤٩) جميلة العلايلى : راعية الغنم ، الرسالة ، ص ٢٠٩٠

(٥٠) جاذبية صدقى : عم إبراهيم ، مجموعة الليل طويل ، ص٥

(٥١) نجيبة العسال : حارسة الحب ، م. تركت همس السكون ، ص٨٠

(٥٢) جاذبية صدقى : حب النسا ، م. الليل طويل ، ص٧١

(٥٣) انظر "ميخائيل باختين" : المتكلم فى الرواية ، م .فصول ، يونيو ١٩٨٥ ، ص١٠٩

(٥٤) د . عبد الحميد إبراهيم : الأدب وتجربة العبث ص٢٥

(٥٥) د . رشاد رشدى : فن القصة القصيرة ، ص١١٨

(٥٦) د . عبد الحميد إبراهيم : الأدب وتجربة العبث ص٢٥-٢٦

(٥٧) اسما حليم :"صبى الجزار ورصيد من الزوجات ، م. أربع زوجات ص٢٢٤

(٥٨) منى رجب : خرج ولم يعد ، مجموعة لعبة الأقنعة ، ص١١

(٥٩) زينب رشدى : إدارة حكومية ، مجموعة "يحدث أحيانا" ، ص١٢

(٦٠) عائشة أبو النور : "دموع الإنسان الآلى" ، مجموعة الحب طفلنا الضال ، ص٣٤

(٦١) نعمات البحيرى : العنكبوت ، مجموعة نصف امرأة ، ص ١٠٧ ، ١٠٨

(٦٢) سكينة فؤاد : حدث فى بيت الراحة ، مجموعة دوائر الحب والرعب ، ص٦١

(٦٣) سكينة فؤاد : محاكمة السيدة "س" ص٤٦

(٦٤) جورج طرابيشى : أنثى ضد الأنوثة ، ص٢٢٠

(٦٥) نوال السعداوى : رسالة خاصة إلى صديق فنان ، مجموعة موت معالى الوزير ، ص٨١

(٦٦) نوال السعداوى : الجلسة السرية ، م. موت معالى الوزير ، ص٩١

(٦٧) نوال السعداوى : رسالة خاصة إلى صديق فنان ، ص٧٨

(٦٨) كريم الوائلى : المواقف النقدية بين الذات والموضوع ، ص١١٧

(٦٩) د . سيزا قاسم : بناء الرواية ص١٥٩

(٧٠) سناء البيسى : نعناع يابيه ، مجموعة "هى وهو" ، ص١٤

(٧١) سناء البيسى : ساعة العصارى ، م. هى وهو ، ص٥٠

(٧٢) اعتدال عثمان : "الفتاة المصريـة والكـتابة الأدبيـة ، ندوه ، جمعية تضامن المرأة .

(٧٣) منى حلمى : "رغبة ممتدة فى النوم" مجموعة أجمل يوم اختلفنا فيه ، ص١١

(٧٤) د . نصر محمد إبراهيم : الشخصية وأثرها فى البناء الفنى لروايات نجيب محفوظ ، ص٢٩٢

(٧٥) د . لطيفة الزيات : بدايات ، مجموعة ، الشيخوخة ، ص٦

(٧٦) اعتدال عثمان : يونس البحر ، المقدمة .

(٧٧) اعتدال عثمان : عطش السؤال ودهشة البحر ، م. يونس البحر .

(٧٨) سحر توفيق : الجهات الأربع ، مجموعة أن تنحدر الشمس ، ص٢٤/٢٣

(٧٩) اعتدال عثمان : التراث المكبوت فى أدب المرأة ، مؤتمر فاس بالمغرب ، ورقة .

(٨٠) زينب صادق : حكاية كان ، مجموعة هذا النوع من النساء ، ص٣-٤

(٨١) سهام بيومى : المدن الزجاجية ، مجموعة ، الخيل والليل ، ص٨٨

تابع كاتبات الاتجاه الاول						
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
جميلة العلايلى	الراعية	✔		✔		
	الشهيدان		✔	✔		
	الزاهد	✔		✔		
	مجنون زاهد	✔		✔		
	زوجة	✔		✔		
	ماذنبها	✔		✔		
	بعد التجربة	✔			✔	
ابنة الشاطئ	سر الشاطئ	✔		✔		
	الولايا	✔		✔		
	الوالدة	✔			✔	
	المنتصرة	✔			✔	
		✔			✔	
	الخاسرة		✔		راوية	
	قلبان فى ذبول		✔		راوية	
	قلب فتاة					
	المقنعة	✔			✔	
	القاتلة	✔			✔	
		✔				
	سر ربيعها	✔				
	دعنى لزوجى	✔		✔		
	هارب من الحنان	✔		✔		
	الرجل الذى ظلمته	✔		✔		
	أنه الثمن	✔		✔		
	حلم انتهى	✔		✔		
	دعنى أحطم أغلالى	✔		✔		

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول						
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
نجيبة العسال	دقت الأجراس	✔		✔		
	صديقى المصيف	✔			✔	
	الحصى والجبل	✔			✔	
	لم يكن حبا	✔				
	لكى أنسى	✔		✔		
	وانتصر الحب	✔		✔		
	بعد طول انتظار	✔		✔		
		✔		✔		
	أيام الحب		✔	✔		
	دقات على النافذة	✔		✔		
	أحبك ولكن	✔			✔	
	حارسة الحب	✔			✔	
	لولوة فى المحيط	✔		✔		
	الخيوط الذهبية	✔			✔	
	شجرة الجوافة	✔		✔		
	القانون				✔	
صوفى عبد الله	شهامة	✔			راوية	
	المتنقمة	✔			✔	
	رحلة استشفاء	✔			✔	
	طاهرة				✔	
	اللغز الأيدى				راوية	
	بقايا رجل	✔	✔		✔	
	صانعة النجوم	✔	✔		راوية	
	عودة الأسير				✔	
	الهارب من الحقيقة				✔	
	كلهن عيوشة		✔		✔	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصي ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول						
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
	نصف امرأة	✔			✔	
	قطار السعادة		✔	✔		
	ونزل الستار	✔			✔	
	المفتونة	✔			✔	
	عم حمزة		✔		✔	
	وانحصر الموج	✔			✔	
	المنتظرة	✔		✔		
	واذعن قلبي	✔		✔		
	اللحن الجديد	✔		✔		
	ليال لها ثمن	✔			✔	
	احتراق	✔			✔	
صوفى	العجوز والذبابة	✔			✔	
عبدالله	على مشارف الصحراء	✔			✔	
	الصفعة	✔			✔	
	ألف مبروك		✔		✔	
	الواحة		✔		✔	
	الواجهة الصماء		✔		✔	
	الأحزان الصغيرة	✔			✔	
	الجيل الثالث	✔			✔	
	أربع رجال وفتاة	✔			✔	
	وانحنيت		✔	✔		
	وتلفت القلب	✔			✔	
	السياج		✔		✔	
	الظل الطويل	✔			✔	
	وحارت فيه عيناها		✔		✔	
	شئ أقوى منها	✔			✔	
	بلا حدود	✔			✔	
	فاعل خير		✔		✔	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كـاتبات الاتجـاه الأول						
الكاتبة	القصــــــة	الشخصية الرئيسية: امرأة	الشخصية الرئيسية: رجل	الضمير المستخدم: متكلم	الضمير المستخدم: غائب	الضمير المستخدم: مخاطب
صوفى عبدالله	ثم يطلع الفجر	✔			✔	
	فوق الموج	✔			✔	
	سرها الخاص	✔			✔	
	القفص الأحمر	✔			✔	
	ثمان عيوب	✔		✔		
	رجفة أصرار	✔			✔	
	العودة		✔	✔		
	السر	✔			✔	
	لحظة تجلى *	✔			✔	
	شئ تحت الأوراق	✔		✔		
	الزرع والأوان	✔			✔	
	انتظار	✔			✔	
سهير القلماوى	خلود		✔		راوية	
	حديث آمنة	✔			راوية	
	لم لا ترقص		✔		راوية	
	وحدى فى الزحام	✔		✔		
	وهدمنا الجبل	✔			✔	
	أمرأة ناجحة	✔			راوية	
ملك عبدالعزيز	الهاربة	✔			✔	
	قلب يستيقظ	✔		✔		
	حديث امرأة	✔		✔		
	سر القطة		✔	✔		
	قلب كبير		✔	✔		
	نفوس غليظة	✔		✔		
	الضائع		✔		✔	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كـاتبات الاتجـاه الأول						
الكاتبة	القصـــــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
أليفة رفعت	حواء تعود بآدم	✔		✔		
	أبقى من الحب	✔		✔		
	البعث	✔			✔	
	الفراش يحترق	✔			✔	
	الوهم	✔			✔	
	هذه ليلتى	✔		✔		
	صديقتى	✔		✔		
	حبيبى الذى كان	✔		✔		
	الحدوته	✔			✔	
	من يكون الرجل	✔		✔		
	عناقيد العنب	✔		✔		
	الشرف	✔		✔		
	قمر الحارة		✔		✔	
	فى موسم الياسمين	✔			✔	
	صلاة الحب	✔		✔		
	الكابوس	✔		✔		
	احتضار		✔		✔	
	الميراث				✔	
	وجه النحس	✔			✔	
	أحزان الخطيئة	✔		✔		
	ليل الشتاء الطويل	✔			✔	
	منظر بعيد لمئذنه	✔			✔	
	بدرية وزوجها	✔			✔	
	حدث فى دار غباشى	✔			✔	
	الحدأة	✔			✔	
	منصورة	✔			✔	
	عالمى المجهول	✔		✔		

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كـاتبات الاتجـاه الأول

الكاتبة	القصـــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
إحسان كمال	انتظار	✓		✓		
	أريد ذئبا	✓		✓		
	سطر مغلوط	✓		✓		
	سجن أملكه	✓		✓		
	الأمل الثالث	✓		✓	✓	
	أحلام العمر كله		✓	✓	✓	
	عقد إيجار ..	✓		✓	✓	
	استيقا		✓	✓	✓	
	الحب أبدا لايموت	✓				
	الحب الأخير	✓		✓		
	دقات الأجراس		✓	✓	✓	
	وغيرت الأجراس رنينها		✓		✓	
	الرجل والالة		✓		✓	
	أقوى حب		✓		✓	
	فتشوا هذا الرجل		✓		✓	
	مهمة صعبة		✓		✓	
	وانتهت اللعبة		✓			
	لحن من السماء	✓		✓		
جاذبية صدقى	رنين الكأس	✓				
	العفو الكبير	✓		✓	راوية ✓	
	صلاة الزين		✓		✓	
	رمال	✓			✓	
	الجنس الضعيف		✓		✓	
	ليلة بيضا	✓				
	صبايا وزين		✓			
	الفاكهة خضرا	✓		✓	✓	
	جميل الحب	✓				
	الليل طويل		✓	✓		

جداول خاصة ببحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كاتبات الاتجاه الأول						
الكاتبة	القصـــــــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
جاذبية صدقى	عم إبراهيم				✔	
	الضجة الكبرى	✔			✔	
	حب النساء	✔			✔	
	الولد	✔			✔	
	عندما تحلو الدنيا	✔			✔	
	أنت قاس	✔			✔	
	حكاية كل يوم	✔			✔	
	عندما دقت الأجراس	✔			✔	
	قطار نصف الليل		✔	✔		
	الساعات الطوال	✔			✔	
	فى قلب الرجال	✔			✔	
	أشياء جميلة فى الحياة	✔			✔	
	الأصل الطيب		✔	✔		
	تعال	✔			✔	
	شفتاة	✔			✔	
	وبعنف أيضا ماتت	✔		✔		
	حبيبها	✔			✔	
	السراب	✔			✔	
	بحر النيل	✔			✔	
	أنا سوداء	✔		✔		
	والسيدة أيضا عيناة					
	تبرقان	✔			✔	
	نظرة عينية تلك	✔			✔	
	خادم المسجد		✔		✔	
	يده التى قبلتها	✔		✔		
	حلو يابلدى		✔		✔	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كـاتبات الاتجـاه الأول						
الكاتبة	القصـــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
اسما حليم	درية هانم المعلقة	✔			✔	
	أخوك عبد الله		✔		✔	
	بحث لا ينتهى	✔			✔	
	ما هو الحب	✔			✔	
	بين الحصص	✔			✔	
	الذاهلة	✔			✔	
	هانم وحسنية					
	العاشقتان القاتلتان	✔			✔	
	لغز الباشمهندس	✔			✔	
	من أنذر النوادر	✔		✔		
	قصة صبى الجزار		✔		✔	
	نوسة هانم	✔			✔	
فوزية مهران	المسافة	✔		✔		
	البت وجيدة	✔		✔		
	على السلم	✔		✔		
	صرخة	✔			✔	
	الجامعة	✔			✔	
	الطرحة البيضاء	✔			✔	
نوال السعداوى	تعلمت الحب	✔		✔		
	لعنة الحب	✔			✔	
	أحلام	✔			✔	
	تحت الملاءة	✔			✔	
	ليست عذراء		✔		✔	
	لاشئ	✔		✔	✔	
	ومات الحب	✔				
	سوسن	✔			✔	
	حنان قليل	✔			✔	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصي ورؤية الكاتبة"

تابع كـاتبات الاتجـاه الأول						
الكاتبة	القصـــــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
تابع نوال السعداوى	الطريق	✓			✓	
	مجرد صورة		✓		✓	
	الكذب		✓		✓	
	قصة من حياة طبيبة	✓			✓	
	لحظة صدق		✓		✓	
	حينما ينهزم الرجل		✓		✓	
	كانت هي الأضعف		✓		✓	
	الرجل ذو الأزرار	✓		✓		
	المقال		✓		✓	
	نظر ويحفظ		✓		✓	
	الصورة	✓			✓	
	موت معالى الوزير		✓	✓		
	الجريمة العظمى		✓	✓		
	اعتراف رجولى		✓		✓	
	الجلسة السرية	✓			✓	
	رجل		✓		✓	
إقبال بركة	أحلام طائر جريح	✓		✓		
	الرهينة	✓		✓		
	بساط الريح	✓		✓		
	عارية في قاع البحيرة	✓		✓		
	موعد مع الأمل	✓			✓	
	الحذاء	✓		✓		
	وعرفت لماذا تركته	✓		✓		
	كيلو حلاوة	✓			✓	
	ساعة حب	✓			✓	
	اغتصاب	✓		✓		
	المريضة	✓			✓	

جداول خاصة بمبحث "المنظور القصصى ورؤية الكاتبة"

تابع كـاتبات الاتجـاه الأول						
الكاتبة	القصـــــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
عائشة أبو النور	عقارب ساعتى لا تلتقى	✓			✓	
	وتمطر السماء فى قلبى	✓			✓	
	اغتصاب	✓			✓	
	امرأة بلا قدمين	✓				✓
	أنا وأنت إلى أين	✓				✓
	ثورة فى أعماق امرأة	✓			✓	
	تحقيق فى جريمة حب	✓			✓	
	رجل ما بيننا	✓			✓	
	رجل وامرأتان	✓				✓
	الحقيقة اسمها خالد	✓			✓	
	الحب لا يدخل بيتنا	✓			✓	
	القمة شيطان أعمى	✓		✓		
	اغتراب	✓		✓		
	الهدف - صفر	✓			✓	
	أصل الحكاية	✓			✓	
	رأس فى مواجهة حائط	✓				✓
	امرأة ضد امرأة	✓			✓	
	مصرع موديل	✓				✓
	دموع الإنسان الآلى		✓	✓		
	لكنهم لم يغتصبوا روحى	✓		✓		
حنيفة فتحى	السماء أيضا تبكى	✓		✓		
	أحبك ولكن	✓		✓		
	شئ يموت	✓		✓		
	ابتسامة قبل البكاء	✓		✓		
	سمراء	✓			✓	
	النار المطفأة	✓			✓	

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

كـاتبات الاتجـاه الأول						
الكاتبة	القصـــــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
زينب رشدى	إدارة حكومية		✔	✔		
	يحدث أحيانا	✔		صوت	صوت	
	تطابق مواصفات	✔		✔		
	نموذج بشرى		✔	صوت	صوت	
	الشيطان ثالثهما	✔			راوية	
	أمسيات الساقية	✔		✔		
	مسلم		✔		✔	
	موت الشيخ عبد الله	✔			✔	
	جلطة	✔			✔	
سكينة فؤاد	محاكمة السيدة "س"	✔			✔	
	الفرعون يغرق من جديد	✔		✔		
	موت فتاة شاذة	✔		✔		
	الحب بعد الحرب		✔	✔		
	الموت بعد الميلاد	✔		✔		
	سبعة وجوه لحواء	✔		✔		
	عندما يتعرى اللحم	✔			✔	
	الطرق على أبواب الصمت	✔		✔		
	سرقة فى مقلب زبالة		✔		✔	
	يوم للحب	✔			✔	
منى رجب	أن أكون	✔			✔	
	مغامرة	✔			✔	
	بدونك سوف أحيا	✔			✔	
	الخروج من القوقعة	✔			✔	

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

(تابع) كـاتبات الاتجـاه الأول						
الكاتبة	القصـــــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
تابع منى رجب	جراح بطل		✔		✔	
	العانس	✔		✔		
	لعبة الأقنعة	✔		✔		
	ذهب ولم يعد		✔		✔	
نعمات البحيرى	نصف امرأة	✔				✔
	أضواء الظل	✔		✔		
	دقات الساعة	✔		✔		
	نقوش على جدار الوجة	✔			✔	
	العنكبوت	✔		صوت	صوت	
	طفل انتظار	✔		✔		
	ثلاثة أيام من زمن الخسارة	✔		✔		
	حلم الرمل	✔		✔		
	حدود المتهمة	✔		✔		
	قريتى والفئران	✔		✔		
هدى جاد	حلم النهار		✔	✔		
	أين ذراعاك يا أمى		✔	✔		
	صقيع الأفران		✔	✔		
	الأوزرة السوداء	✔			✔	
	شبابى الذى عاد	✔		✔		
	دومات ذكرياتى	✔		✔		
	شرايين الحب	✔			✔	
	دموع مضيئة	✔			✔	
	الحلم الذهبى	✔			✔	
أمينة السعيد	الهدف الكبير	✔			✔	
	الورقة الصفراء		✔	✔		
	اضعت شرفى		✔		الراوية	
	سلاح لها يخيب		✔	✔		

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

كـاتبات الاتجـاه الثالث						
الكاتبة	القصـــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
وفية خيرى	خطوط رقيقة	✔		✔		
	بلا زواج	✔		✔		
	المالك الجديد		✔		راوية	
	علاقة غير عابرة	✔		✔		
	الحب .. والهزيمة	✔		✔		
	لست أنا	✔			✔	
	امرأة إدارية	✔			✔	
	هذه الزيارة	✔		✔		
	أكثر من شىء		✔	✔		
	ذلك الشىء المهم		✔	✔		
	الأوزة	✔			✔	
اعتدال عثمان	اللعبة	✔		✔		
	انصهار صوت الصمت	✔				✔
	يونس البحر		✔			✔
	بحر العشق والعقيق	✔		✔		
	موال شوق	✔				✔
سحر توفيق	زيارة المدينة القديمة	✔		✔	✔	
	البحث عن متاهة	✔		صوت	صوت	
	الطريق متسع ولا يحده شىء	✔		✔		
	لحظات من السير	✔		✔		
	الغيرة ، المرض ، ..	✔		صوت	صوت	
	أن تنحدر الشمس	✔		صوت	صوت	

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

(تابع) كاتبات الاتجاه الثالث						
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
سهام بيومى	النبتة	✔			✔	
	المصالحة	✔			✔	
	التداعيات القديمة	✔			✔	
	مروق	✔		صوت	صوت	
	الحائل	✔		صوت	صوت	
	المرضى	✔		صوت	صوت	
	القاع الملحى	✔		صوت	صوت	
	الخيل والليل	✔		صوت	صوت	
	الوليمة	✔		صوت	صوت	
	المشاهدة	✔		صوت	صوت	
منى حلمى	لا استطيع الليلة		✔	✔		
	أجمل يوم اختلفنا	✔		✔		
	أصابع لامعة	✔		✔		
	أشرف	✔		✔		
	قبل أن يفتر الاحساس	✔		✔		
	غدا لم يحدث بالأمس	✔		✔		
	لون عينية	✔		✔		
	ديسمبر عشقا	✔		✔		
سناء البيسى	حكاية الأمس		✔	✔		
	فى الهواء الطلق	✔		✔		
	رائحة الوردة	✔		✔		
	حكايته	✔			✔	
	حقنة الاخطبوط	✔		✔		
	فنانة	✔			✔	
	قطع الموبليا	✔		✔		
	المياه الراكدة	✔		صوت	صوت الراوية	
	تونى	✔				
	قلت لها حاضر		✔	✔		

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

كاتبات الاتجاه الثالث						
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
سناء البيسى	أصل العطف		✓	صوت	صوت	
	نعناع يا بيه		✓		✓	
	الرمال المتحركة		✓	✓		
	ساعة العصارى		✓	✓		
	أطعم حبيبى	✓		✓		
	بينى وبينه بلاد وبحور	✓		✓		
	عار على جنس الرجال	✓			✓	
	ودقت الساعات		✓	✓		
	ينبوع الحنان	✓		✓		
	امرأة لكل العصور	✓		✓		
	الياسمين بعد الأربعين	✓			✓	
	آخر مواصلة	✓			✓	
	العصمة فى يدها	✓		✓		
	صورة رميو		✓		✓	
	فى مهب الريح	✓		✓		
	قلت لها حاضر		✓	صوت	صوت	
	ساعة الحظ	✓			✓	
زينب صادق	عندما وجدنا الدفء	✓		✓		
	أيام البطولة		✓		✓	
	مسافر دائما	✓		✓		
	نجمة ريو	✓		✓		
	الذى يحبنى	✓		✓		
	ثلاثة وجوه للرجال	✓		✓		
	العودة إلى التوازن	✓			✓	
	حكاية كان	✓		✓		

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصي ورؤية الكاتبة

(تابع) كـاتبات الاتجـاه الثالث						
الكاتبة	القصـــــة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
تابع زينب صادق	الآمان خلف الأشجار	✔			✔	
	الطاووس	✔		✔		
	الحدث	✔			✔	
	لست أنا	✔		✔		
	ماذا أريد أكثر من هذا	✔			✔	
	الأيام الأولى	✔			✔	
	اليمامه	✔		✔		
	تحولات فى قدر الإنسان	✔		✔		
	أزرق ، رمادى ...		✔	✔		
	قصة حب فى أرشيف	✔		✔		
	أنقذنى من أحلامى	✔		✔		
	فرسان الأرض		✔		✔	
	صداع الصباع	✔		✔		
	الحصان الجامح	✔			✔	
	صديقتى تحب	✔			✔	
	صدمة رجل		✔		✔	
	العمر الثانى		✔		✔	
	أنت شمس حياتى		✔		✔	
	الحقيقة		✔		✔	
	أمينات فى ضوء القمر		✔		✔	
	من يقود السيارة		✔		✔	
	مخاوف الدكتور ع		✔		✔	
	الموت حبا	✔			✔	
	البحث عن زوجة		✔		✔	
	كاره النساء		✔		✔	
	دعوة شرقية	✔			✔	
	هل أنتهى عصر الحب	✔			✔	

جداول خاصة بمبحث المنظور القصصى ورؤية الكاتبة

كاتبات الاتجاه الثالث						
الكاتبة	القصة	الشخصية الرئيسية		الضمير المستخدم		
		امرأة	رجل	متكلم	غائب	مخاطب
تابع زينب صادق	المطاردة	✔			✔	
	القلب يخفق بالحب	✔			✔	
	أسرار الحياة	✔			✔	
	قال كيوبيد		✔		✔	
	أحلام فى بلاد بعيدة	✔			✔	
	أغلى شىء عنده	✔			✔	
	ضاع منها فى الزحام	✔			✔	
	النسر	✔			✔	
	الأصابع اللامعة	✔			✔	
	حكاية أليمة		✔		✔	
	عندما يقترب الحب	✔		✔		
سلوى بكر	امرأة على العشب	✔			✔	
	الزمن الجميل	✔		✔		
	نونة الشعنونة	✔			✔	
	لوكيما	✔		✔		
	الخصبة والجدبة	✔			✔	
	العاشقة	✔			✔	
	زينات فى جنازة الرئيس	✔			✔	
	أم شحته	✔			✔	
	إحدى وثلاثون شجرة	✔				
	بساط الريح	✔		✔		
	كيد الرجال	✔			✔	
	بسمة الموت	✔		✔	✔	

الفصل الرابع

"الزمان .. والتشكيل لرؤية الكاتبة"

لا يمكننا إدراك قيمة الزمن فى القصة القصيرة عند الكاتبات المصريات ، وفى الشخصية القصصية للرجل ، دون التفهم لموقع الذات الكاتبة فى المجتمع ، وفى القصة القصيرة فى كتابتهن ، وذلك لاعتبارين :

أولهما ، هو طبيعة العلاقة الكائنة بين الزمن والذات ، فللزمان مغزى خاص بالنسبة إلى الذات ، لأنه لا ينفصل عنها "فنحن نعى نمونا العضوى والنفسى فى الزمان ، وما نسميه الذات ، أو الشخص ، أو الفرد لا تحصل خبرته ، أو معرفته إلا من خلال تتابع اللحظات الزمانية والتغيرات التى تشكل سيرته" (١) .

وثانيهما ، هو تبعية صورة الرجل لديهن لصورة الذات الكاتبة ، بمعنى أن صورة الرجل . كما رأينا – يصعب أن نراها فى النص القصصى – فى المعظم من الأحيان – إلا من خلال المرأة (البطلة / الراوية) التى امتزجت رؤيتها برؤية الكاتبة ، كى تعبر عن منظورها ، ومنظور الكاتبة فى آن واحد .

وما يعنينا – هنا – هو الرصد لمدى تأثر الذات الكاتبة بالزمن ، ثم مدى انعكاس ذلك التأثير على تشكيلهن الفنى لصورة الرجل ، وذلك يرجع – بلا شك – إلى القيمة الكشفية : للزمن عن الصورة المميزة لخبراتنا ، حيث "إنه أعم وأشمل من المسافة (المكان) لعلاقته بالعالم الداخلى للانطباعات والانفعالات والأفكار التى لا يمكن أن نضفى عليها نظامها مكانياً" (٢) .

فالزمن ، يمثل عنصراً من العناصر الأساسية التى يقوم عليها فن القص ، فإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا - إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية - فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن" (٣) .

والزمن فى الأدب لا يعد مفهوما عقلانيا ، بل يعتبر جزءا من الخلفية الغامضة للخبرة ، أو معطى مباشرا من معطيات الوجدان ، بمعنى أنه "خاص ، شخصى ، وذاتى ، أو كما يقال : نفسى . وتعنى هذه الألفاظ أننا نفكر بالزمن الذى نخبره بصورة حضورية مباشرة" (٤) غير أن هناك طرقا معروفة أيضًا للتفكير فى الزمن "إنها تقوم على بناء مفهوم للزمن غير خاص أو ذاتى ، ولا يمكن تحديده عن طريق الخبرة ، إنما هو مفهوم عام وموضوعى .. إنه الزمن فى "علم الفيزياء" .. وهو كذلك زمننا الشائع (الوقت) الذى نستعين به بواسطة الساعات والتقاويم وغيرها" (٥) .

وهذا المفهوم الأخير للزمن هو المفهوم الشائع ، والمتأثر - أكثر - بالثورات الاقتصادية والعلمية والصناعية خلال القرنين الأخيرين ، حيث بدأ منذ هذه الفترة إيجاد مغزى اجتماعى جديد للزمن ، أثر فى إحلاله مكان السلعة على قياسه وقيمته ، أى وفقًا لقيمة الوحدات الزمنية فى عملية الإنتاج ، ولكن الجدير بالملاحظة أن هذا التصور الجديد للزمن على أنه سلعة ثمينة ، غدا مسيطرا على بلدان العالم والرأسمالية وهذا فى حد ذاته يعكس التغير الذى طرأ على مفهوم الزمن ، والذى أثر سلبا على مفهومه من النواحى الكيفية ، المرتبطة بالخبره .. أو بمعنى آخر تحقق حدوث تقلص فى المنظور الزمنى إلى الحياة الإنسانية ، لأن الماضى - فى نظرهم - غدا فى جوهره بلا نفع .

****

وينعكس هذا التصور العام للزمن على تصور الذات الكاتبة لموقعها فى المجتمع . بمعنى أنه نشأ عن هذا التصور تعدد في الادراكات لتصور الزمن ، فمع تعدد الاتجاهات / الرؤى إلى العالم - لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة - تعدد إحساسهن بذواتهن ، ومن ثم تعدد إحساسهن بالزمن . فبينما عنى الزمن عند بعضهم الحياة

الممتدة ، واللحظة السائلة المرتبطة بالخبرة الذاتية نجده قد عنى عند بعضهن الآخر : الآداء "التى لا غنى عنها فى الإنتاج والإضافة (كسلعة) .

فلقد غدت مكانة الذات - لديهن - أكثر ارتباطا بمكانة الزمن - بمعنى أن التغيرات التى طرأت على مكانة الزمن - فى العالم - نالت من مكانة الذات . خاصة وأن هذه المكانة - نجدها - تشابك مع أكثر العلاقات الشخصية ذات المغزى (كالحب ، والزواج والصداقة..) ونمثل لذلك بتأثير التصور الاجتماعى للزمن على مكانة الذات وقيمتها لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" : اللائى يتبنين الفكر/التصور السائد عنه فى المجتمع ، ومن شأن هذا التصور أن يختزل مكانة المرأة إلى جسد منجب ، أو إلى شباب دائم ، حتى تجد المرأة نفسها - فى نهاية الأمر وقد تحولت - أيضًا - إلى سلعة ، ترتبط قيمتها بالزمان أو بتراكم اللحظات .

وهنا يغدو الزمن بمثابة عامل حاسم فى إحساس الذات الأنثوية - بنفسها - لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" حيث بضياعه تهدد مكانة الذات بشكل ظاهر ، فلحظة بلوغ المرأة سن اليأس - على سبيل المثال - فى "كل هذا لأنها حواء" لنجيبة العسال" تمثل ضياعا للقيمة والهدف ، بالنسبة لكيانها : تقول : "لا .. لم يعد هناك أمل ولن يطالعها الآن فى المرآة إلا وجه شاحب .. وتعود إلى ركن الصالون المظلم لتحط على مقعدها الوثير دفعة واحدة ، تحس وكأنها قد عادت من رحلة طويلة قاسية مهلكة .." (٦) وحينئذ تعقد مقارنة بين جسدها وجسد خادمتها الصبية فتأكلها غيرة ، ورغبة شديدة فى العودة إلى الماضى ، ولو على سبيل التذكر ، وسبيلها إلى ذلك المرآة .

والعمر/الزمن - هنا - مرتبط بفرص الحب والزواج ، وكلما ضاع كلما ضاعت معه الفرصة فى اللقاء بالرجل ففى "دقت الأجرس" لنجيبة العسال " تحزن المرأة ، لصغر سن حبيبها عنها بعشر سنوات ، وحينئذ تدرك أن اللقاء معه ، لهذا السبب ، غدا مستحيلا ، تقول : "ظهرت العشر سنوات بالخط العريض أمام عينى وتذكرت أنى أقترب بسرعة مخيفة من نهاية الحلقة الرابعة ، إنى أجرى إلى الأربعين عامًا .. فماذا بعد عشر سنوات .. وأجفلت أنا" (٧) .

وإذا كانت الذات تصبغ الزمن بإحساسها ، فإن هذا الأحساس يتلون أيضًا بغياب الرجل أو حضوره حيث تغدو النظرة إلى الزمن إيجابية فى حضوره : "تمنيت معه لو أن الحياة توقفت حتى لا تنقضى تلك اللحظات" (٨) وفى غيابه يمر الوقت بطيئًا ، حيث تغدو النظرة إلى الزمن تراجيدية ، ولا يبقى لها من سبيل سوى الانتظار له لا الذهاب إليه ، يتضح أكثر من عناوين قصصهن مثل : "الساعات الطوال ، والليل الطويل : لجاذبية صدقى انتظار : لاحسان كمال ، ليل الشتاء الطويل : "لألفة رفعت" ، إنتظار ، والمنتظرة : لصوفى عبد الله "وفى بعد طول إنتظار : "لنجيبة السعال" تصرح الفتاة بجدوى الأنتظار قائلة : "آثرت الانتظار وكان انتظاراً طويلاً يشوبه القلق والخوف .. الخوف ألا أجده .. حتما سألتقى به إن قلبى يحدثنى بذلك . ومرت أيام وأيام حتى أصبحت سنين طويلة .. ويوما قالت نادية شايفة الشاب اللى خرج دلوقتى .. لحظتها طالت نظراته .. وجدتنى فجأة أكاد أهز رأسى .. أنه هو .. من تبحثين عنه .. " (٩) .

فالذات "لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" لم تتخلص بعد من التبعية النفسية ، والاقتصادية للرجل ، كما أن إحساسها بالزمن يعتمد إلى حد كبير على زاوية الخبرة ، بما يستند عليه هذا الشعور من استمرار فى الذات إلى جانب ترابطها ، عبر بناء زمنى متسلسل له معنى ، يعلل الماضى والمستقبل بواسطة الذاكرة والتوقع . ونعنى بالماضى : اختبار الذاكرة الحاضرة لشىء معين مضى ، وبالمستقبل التوقع والانتظار لشىء مقبل .

ووعى الكاتبة بالاستمرار يعد جزءاً أساسياً من الذاتية ، يشكل عنصرا ثابتا فى الصورة الأدبية ، "وفى هذا الصدد تبدو العلاقة الوثيقة والعكسية بين الزمان والذات فى أجلى مظاهرها ، لأن وعى الاستمرار داخل الذات مرتبط من ناحية الاستمرار أو الديمومة فى الزمان " (١٠) .

وصورة الذات – لهذا – تتسم بشىء من الوحدة والاستمرار مع الماضى ، بسبب ثبات تركيبها الاجتماعى النسبى ورسوخه واستقراره – بفضل الانتماء الذى ما زالت تحسه تجاه الأسرة والوطن – رغم التغييرات التدريجية التى شملت قطاعات كبيرة

من المجتمع ، ومنهم النساء ، إلا أنها في جوهر تكوينها النفسي (المحافظ) مازالت تفضل موقعها في الأسرة عن الخروج عليها ، أو كما تقول "إحسان كمال" : وحتى إذا كانت سجن .. فأنا أفضل أني أعيش في سجن .. أملكه [١١] .

وربما تكون تلك الوحدة أو الاستمرار مع الماضي الذي تنعم به الذات هنا ، سببا في أن تأتي الشخصية القصصية (كصورة أدبية) مكتملة الصفات الخارجية - والداخلية أحيانا - محددة الاسم ، والوظيفة ، أو السمات العامة (*) غير أنها في النهاية - ورغم هذا - تبدو غير أصيلة ، حيث نجد ملامحها (الفنية) لا تخلو من إفتعال خاصة في فترة ما قبل الخمسينيات .

ورغم أن الذات الكاتبة - هنا - تنعم بالإنتماء والوحدة والاستمرار ، إلا أنها - في الوقت نفسه - وبحكم خصوصية موقعها في المجتمع - تبدو كما ذكرنا قبل ، فاقده للهوية / للذات - خاصة في فترة ما قبل الخمسينيات وهذا الفقدان يظهر عبر محاولاتها المستمرة للتبني لكل ما هو شائع في المجتمع من قيم وأفكار سائدة ، في مقابل كبتها كل ما هو فردي . خاص ، أصيل ، داخلها .. ونشأ عن هذا أن تأثرت الصورة الأدبية (للرجل) لديهن حيث جاءت تقليدا للصورة الأدبية الشائعة في كتابات الكتاب الرجال وفي الوقت نفسه نجدها حرمت من حريتها وعفويتها نتيجة ارتباطها بذات الكاتبة وتجربتها المحدودة .

وفي فترة ما بعد الخمسينيات نجد الذات الكاتبة لم تتحرر أيضا من تبعيتها للقيم والأفكار الاجتماعية والأدبية السائدة . كما ينتج عن وعيهن بفقدان الذات على الأنا / الذات الكاتبة - كما ذكرنا قبل - يبدو من خلال التدخل - المباشر وغير المباشر - في حركة رؤية الآخر/الرجل العالم ، مما ينتج صورة / ذاتا مقيدة (للرجل) برؤية الكاتبة وفكرتها الخاصة .

(*) لمزيد من التفاصيل راجع فصل اللغة ، من هذه الدراسة ، المبحث الخاص باسم الشخصية كما انظر أمثلة تطبيقية من القصص تدل على صدق هذه المقولة بفصل الصراع لدى كاتبات "الاتجاه الأول" بالجزء الأول .

ويسهم التغير السياسى والأقتصادى - خاصة بعد " ثورة يوليو " (١٩٥٢) ، وخروج المرأة إلى التعليم والعمل - فى تمزيق النمط التقليدى لشخصية المرأة خاصة لدى نمط **"كاتبات الاتجاه الثانى"** التى تحررت - إلى حد ما - من المنظور التقليدى (التفكير السائد) الذى يجبرها على الدوران فى فلك الماضى بأدواره ، وتبعيته المحدودة ، ومن ثم غدت صورة الذات لديهن لا تتحقق إلا لقاء ثمن من الكفاح لرفض النظرة الاجتماعية تجاههن ، بما تنطوى عليه هذه النظرة من اختزال مادى ومعنوى لكيانهن .

وتعد محاولة تحطيم النموذج التقليدى للأدوار الاجتماعية نوعا من الاحتجاج "تنظر إليه عادة كفعل تحررى وهو كذلك ، لكنه يستلزم فقدان المركز الزمنى والاستمرار والانتماء الذى كان قد تحقق فيما مضى (للذات الكاتبة) عن طريق العضوية فى الأسرة ولذا انحصرت حياتهم فى فترة زمانية أضيق بكثير مما كانت تشعر به ، أصبحت فى عزله متزايدة وسط اللحظة الحاضرة" (١٠) .

وكفاح الذات الكاتبة - هنا - بدأ من خلال إجراء سباق مع الزمن ، حاولن من خلاله تحقيق انجازات ، فردية (نجاحات) فى أقل وقت ممكن ، كما فى "عندما نسابق الزمن " : لإقبال بركة و"القمة شيطان أعمى" : "لعائشة أبو النور" (*) ونتج عن هذا السباق ، تركيز على اللحظة الآتية ، فى مقابل نسيان الماضى ، فلم تعد هناك فائدة فى نظرهن من التطلع إلى الوراء ، سوى مضيعة الوقت ، وأخلف هذا ابتعادا داخليًا عن الماضى أو بمعنى آخر أحدث انقطاعا بين الماضى والمستقبل - الذى - كان مؤمنا فيما مضى عن طريق الأسرة .

وانعكس هذا التجزىء الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات - بفضل الإحساس المتزايد بالعزلة وسط اللحظة الحاضرة - على الوعى وصورة الذات ، فتجزأ وأنقسم هو الآخر ، وفى الوقت نفسه أثر سلبا على صورة ومعالم الآخر/الرجل . حيث بدأ فى الغالب عبر منظورها إليه (**) يعانى نفس التناقض ، كما أن صورته هى الأخرى اختزلت إلى أحادى من أبعادها .

(*) عندما نسابق الزمن بمجلة "أسرتى" والقمة شيطان أعمى "بمجموعتها" : الحب طفلنا الضال .

(**) راجع ذلك فى مبحث المنظور ، بفصل اللغة ، من هذه الدراسة .

ولقد أثر هذا الانقسام الكائن فى الهوية ، والذى أصاب الخبرة الزمنية للذات - أيضا - فى تفتيت الوعى والذى ظهر - على صعيد الوحدة الفنية لبناء العمل القصصى - فى صورة من الفوضى والتصدع ، أو كسلسلة من الومضات والتتابعات الزمنية المشتتة والمتلاشية ضمن اللحظة .

ولقد بدأ هذا الانقسام فى تركيزها على اللحظة ، مستخدما فى ذلك الفعل المضارع - فى الغالب - لتثبيت الحاضر ومده .

ونمثل لذلك "بالشخصية الرئيسية" فى قصص مجموعة "كلما عاد الربيع" : لإقبال بركة ، حيث نجدها تبدأ قصتها (كما فى "عارية فى قاع البحيرة" ، و "موعد مع الأمل" وكيلو حلاوة .. علي سبيل المثال) بالحاضر ، ثم نجدها تسترجع الماضى لبلورة الأزمة التى تعيشها فى الحاضر ، وحين تعود إلى الحاضر أو إلى ذاتها نجدها تستخدم "المضارع ، وهكذا .. نجد أن الزمن يتذبذب ، ويتأرجح بين الحاضر والماضى والمستقبل .

وتعمد "عائشة أبو النور" ، فى مجموعتها ربما تفهم يوما إلى بسط المحتوى الشعورى للحظة الحاضرة (*) فى ثنايا النص ، وبطريقة تداعى الأفكار تسترجع الماضى ، معتمدة فى ذلك على المونولوج الداخلى ، الذى من شأنه أن يطرح الداخلية لماضى وحاضر الشخصية . والزمن فى ذلك يتلون بلون الحالة الوجدانية للشخصية الرئيسية . التى تعانى من جراء فراق الآخر/الرجل لها - تقول : وأخيرا رأى تقبل كالربيع مورقة متهللا .. وأنا انتظرك فى الحديقة الواسعة . الخاوية . والزمان ليل .. إقتربت منى لتلفنى بأزهار ربيعك .. لكنى رددتك بأغصان خريفى .. كانت جذوع أشجار الخريف الملتوية اليابسة تعشش فى شرايين قلبى .. وبمرارة من فاته القطار عاتبتك : لقد تأخرت" (١١) .

(*) تتكرر نفسى هذه الصفحات البنائية فى قصص : سكينة فؤاد ، هدى جاد ، ونعمات البحيرى .. وغيرهن - راجع فصل بناء الحدث من هذه الدراسة .

وفى إطار هذا يمكن أن نتوهم اللحظة الواحدة زمنا ممتدة لاحدود له ، فقد يتحول – داخل الوعى – كم من الدقائق المعدودة إلى ساعات طويلة .. وبذلك يختلف الماضى بالحاضر ، ويستحيل إلى قوة شعورية ذاتية التركيز – وهذا الزمن هو ما نطلق عليه "بالزمن النفسى" ، أو الزمن الداخلى . والكاتبات فى سبيلهن إلى ذلك نجدهن يحدن عن الشكل أو البناء المتسلسل ، الذى يتراوح ما بين الإستحضار والإسترجاع ، أو طرح المشكلة من أكثر من منظور كما فى "٩ شارع النيل" بمجموعتها (٩ شارع النيل) تعبيراً عن الأبعاد المختلفة للازمة التى تعيشها الذات . حيث يجرى تحقيقا يتبنى الكشف عن حقيقة هذه الأزمة .

ومثل هذه الصفات البنائية تعكس حال الإنقطاع ، وعدم الاستمرار الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات ، ومن ثم أحدث فيها فجوات تنعكس على الصورة الأدبية فى صورة تفتيت أو تشظى فى التسلسل العام للحدث ... وفى الرؤية إلى العالم بصفة عامة ، وذلك أن التمركز حول الذات الأنثوية (*) فى كتاباتهن (البطلة بصفة خاصة) يؤدى إلى عدم رؤيتهن العالم فى تجرد وموضوعية ، بمعنى أن العالم تغدو له صورة واحدة فى الذهن (منظر أحادى) ، بفضل تلك النظرة الأحادية (الذاتية) .

لذا تظل رؤتيهن إلى "الرجل" مقيدة بتلك النظرة ، كما أنه لا يمكننا أن نراه – أيضاً إلا عن طريق هذه الذات المنقسمة ، وكيف تفكر . ولما كان الزمن عاملا حاسما فى إحساس الذات الأنثوية بنفسها وأزمتها ، كان الزمن مرآة صادقة تعكس ماهية زيف وصدق رؤيتها إلى الذات وإلى الآخر/الرجل ، وماهية صورة الآخر فى وعيها والواقع .

****

(*) اندفعت كاتبات "الاتجاه الثانى" نحو التركيز حول الذات الأنثوية من خلال البطلة المرأة ، فى كتاباتهن وذلك يرجع إلى طبيعة رؤيتهن الناتجة عن علاقتهن مع الآخر " وهو البحث عن الذات" راجع مبحث المنظور فى فصل "اللغة" من هذه الدراسة .

ولما كان تركيز الذات الكاتبة – هنا – على اللحظة الحاضرة ، يبدو على – ما ذكرنا – مجرد محاولة ذاتية – منهن – لتحقيق نجاحات فردية للذات ، تهدف إلى نسيان الماضى ، أو التجربة السابقة ، وفى الوقت نفسه تجاوزها إلى لحظة حاضرة ، جديدة : وذلك أن الإنتظار بدأ يعد فى نظرها مضيعة للوقت والعمر (كما فى دقات الساعة : لنعمات البحيرى) ، كما أنه يضفى إحساسا تراجيديا على الذات ، حيث "يترك .. فراغ مخيف .. فراغ مرعب ... يحمل صمت العدم" (١٢) .

لذا نجد هذه الذات تجرى سباقا مع الزمن ، هربا من مواجهتها ، لحظة الفشل – مع الإنتظار – كما ذكرنا – خاصة وأن الزمن فى نظرها غدا مساويا للرجل ، والهروب منه يعد هروبا ضمنيا من الرجل ، وأيضا الصراع معه يعنى صراعا مع الرجل !! ففى "شيىء يموت " تعبر عن ذلك الفتاة قائلة : "فجوة من الزمن تفغر فاها .. وهربت .. منه ومن الزمن ، وعدت كما كنت من قبل " (١٣) .

وذلك أن الزمن لا يرتبط بالشخصية (الذات) فحسب ، بل يبدو منسوجا فى حياتها النفسية . ولا يحتفى الإحساس به إلا لحظة اختفاء الإرادة الإنسانية بالضياع الفردى أو الوحدة ، وما يترتب على هذا الضياع من فقدان للهدف والجدوى والقيمة للحظة ، والعمر ، تقول "حنيفه فتحى" فى الليل .. أغلق على بابى : وأتقلب فى فراشى مجهدة ليس فى رأسى خيال للغد .. ولا طيف يحوم حولى .. إلا كلمات ميتة تتساقط داخل رأسى فلا أسمع لها صدى ولا رنينا .. الفراغ ... يحدق فى بعينيه الجاحظتين .. والصمت يأكل كل شىء حولى .. أمامى وورائى وتحتى وفوق جثتى ..." (١٤) . وفى بساط الريح : "الإقبال بركة "يجسم الزمن ، ليغدو عدوا متآمرا تقول : "نظرت إلى ساعة يدى .. لابد أنها عادت إلى تسرعها فى حساب الزمن كأنها تتآمر على وقتى وعمرى " (١٥) وكأن غروب الرجل يحدث فراغا فى الزمن وهروبا فى العمر والسنين . ذلك أن اتجاه الزمن من هذه الزاوية يغلب عليه الاتجاه السلبى ، حيث نجده "يؤكد حتمية الطبيعة ، أى صيرورة الإنسان نفسه إلى الموت وارتباط ظروف وجوده بهذه الحتمية ، لهذا السبب لم يكن ممكنا أن نواجه العواطف والأحداث إلا فى تطور زمنى أى ميلاد ، ثم نمو ، ثم ازدهار ثم انحدار ثم سقوط " (١٦) .

وحين ترى الذات – فى علاقتها مع الرجل – ذلك ، تدرك أنها أصبحت فى مصيدة الزمن ، وأن صراعها لم يعد أحاديا ، بل هو فى حقيقة أمره ثنائيا ، بمعنى أن الرجل غدا فى نظرها هو الزمن ، أو العكس بالنسبة لها . والهروب منه أو الصراع يوازى الهروب من الرجل أو الصراع معه لذا تغدو نظرة الرفض التى توجهها نحو الرجل بنفيه من النص ، تقابلها نظرة ضمنية تنفى الزمن من الوعى أيضاً .

هكذا قد يتوازى الوعى بالرجل مع الوعى بالزمن ، ليغدو الرجل – فى وعيهن – هو الزمن ، حيث تكون صورته مبعثا لمختلف مشاعر الحزن أو الأمل أو الانتظار .. ومما يؤكد أهمية هذا الموقع داخل الذات ، أنه كلما كان الرجل غائبا من النص ، كلما اختفى الاحساس بالزمن ، والعكس صحيح . فحضوره فى وعى الذات الكاتبة عبر أحاسيس الأمل أو الذكرى أو الانتظار يبدو واضحا فى النص .

وحضور الرجل فى القصة القصيرة – هنا – يبدو عبر رؤية البطلة (الذات الكاتبة) أو عبر احساسها به من خلال الزمن – كما أوضحنا – يؤثر سلبا على تحديد هويتها وملامحه ، فتظل صورته غير واقعية لكونها امتداد لرؤى وأحلام ومخاوف الذات الكاتبة (البطلة/المرأة) وحين أتت – هؤلاء الكاتبات بالرجل فى موقع الشخصية الرئيسية فى النص (*) أوجدته مقيدا – أيضا – برؤيتها وأرائها الثورية (كما فى قصص نوال السعداوى) مهزومة ومقهورة من الخارج والداخل (**) كى تعكس الموقف العام ، والضمنى ، لدى هؤلاء الكاتبات من الرجل !

****

وتدرك كاتبات **"الاتجاه الثالث"** حال الانقطاع / التمزق الذى طرأ على الذات بفعل انفصالها عن موقعها القديم داخل الأسرة ، مما تسبب عنه انقسامها إلى شظايا متناثرة بفعل انقطاع الاستمرار داخل وعيها ، وداخل علاقاتها ذات المغزى بين الماضى

(*) لمعرفة أسماء هذه القصص ، راجع هامش مبحث المنظور بفصل اللغة من هذا الجزء .

(**) راجع فصل صورة الرجل المقهور – فى الجزء الأول – لمعرفة صورته لدى كاتبات " الاتجاه الثانى" رغم تصديره كشخصية رئيسية فى النص .

والحاضر ، ولذا نجدها تحاول إعادة وحدة الذات ، ورأب القطوع الكائنة داخلها عن طريق اجترار الماضى بالعودة إليه ، وجمعه داخل الذات ، أو بمعنى آخر اقتناص الزمن وهوية الذات عبر إعادة بناء الماضى عن طريق الاستحضار والتخيل .

وتشبه عملية إعادة بناء الذات والهوية - هنا - عملية إعادة بناء الشخصية فى العلاج النفسانى ، حيث نجدها تهدف إلى إعادة الحس بالاستمرار والوحدة الوظيفية والهوية ضمن الذات . بعد أن كان ذلك الحس معطلا أو ضائعا بسبب الانقطاعات الجزرية المكبوته فى النمو الزمنى للذات .

ويمكننا الوقوف عند التفتيش المتكرر ، من جانب الكاتبة لإعادة اقتناص الماضى ، ماضيها الفردى الخاص ، عبر محاولاتها المستمرة لاسترجاع الذات . من خلال منظور ذاتى (للكاتبة) تعيره - فى بعض الأحيان - لإحدى شخصياتها كى تقوم بدور الشخصية الرئيسية "الرواية لقصتها" ، أو المساهمة بنصيب كبير فى صنع الأحداث) ، ويتضح هذا جيدا فى مجموعة "الشيخوخة" : "للطيفة الزيات" ومجموعة "أجمل يوم اختلفنا فيه" : لمنى حلمى وقصة أنقذنى من أحلامى" : لزينب صادق" والزمن الجميل : لسلوى بكر .

وقد تلجأ الكاتبة إلى " الحلم" . كما فى مجموعة " أن تنحدر الشمس" : لسحر توفيق" ، وقصة "اللعبة" : لاعتدال عثمان "وذلك بهدف استعادة الماضى ، حتى وإن كان "الحلم" فى حد ذاته يعد هروبا متصلا من وطأة الواقع ، إلا أنه - بالنسبة لهن - يؤدى وظيفة نفسية ترتبط بميكانزمات" الشعور" واللاشعور التى من شأنها أن تخلق جوا أسطوريا (أن تنحدر الشمس) ، أو "ميتافيزيقيا" (اللعبة) تكون بمثابة العزاء عن مرارة الواقع .

****

ففى "الشيخوخة" للطيفة الذيات" نجد أن أن الذات اجتازت الصراط الصعب يوم أن امتلكت ماضيها وأحكمت قبضتها عليه ، واستطاعت أن تتجاوزه ، ويوم أن أطلقت سراح الصبية المكبوتة داخلها . والتى كانتها فى قصة "البدايات" "وحين أطلقت سراحها توهج كيانها ، وتفتحت مسام جسدها الخامدة ، وتواصلت فى اللحظة الراهنة" (١٧)

عندئذ فقط تم لها وصل ما انقطع ، فانفتح أمامها الباب ، أمام اهتمامات الحاضر ومشروعات المستقبل .

ولكن امتلاكها الماضى لم يأت لها عن طريق تعريته . باستحضاره وكشفه - فحسب ، بل أيضًا تحقق يوم أن أوتيت وعيا وشجاعة ، فكشفت المكبوت أو المسكوت عنه . حينئذ فقط رأيت الانقطاعات الكائنة فى النمو العاطفى للراوية عبر مراحل حياتها المختلفة منذ أن كانت فى الثامنة عشرة حتى بلغت الثامنة والأربعين .

والكاتبة هنا قامت بأحياء نوع من الوحدة بين العمليات الواعية ، واللاواعية فأعادت جمع قطع الذات المتغربة وغير المتصلة ظاهرية بفعل قسوة الخبرات الصادمة ، وما تشكله من تهديد دائم للذات - بقطع استمرارها وتركيبها السوى - "وذلك لأن هذه الخبرات فى حال كبتها - أو نسيانها - تضيع فى تاريخ الشخص الواعى وهويته ، مع أنها تستمر فى تكوين شخصيته وصنع مصيره" (١٨) .

وفى مجموعة "أجمل يوم إختلفنا فيه" وفى قصة "الزمن الجميل" ، وإنقذنى من أحلامى "تحاول الكاتبات إعادة الماضى أو إقتناص لحظاته من خلال الاستمرار فى الاسترجاع الكامل للذات ، ولما مضى منة أحداث ثم الصاقه بالمستقبل . وتجسد جدلية تلك المحاولة حاجتهن إلى التصالح بين الماضى والمستقبل وفى الوقت نفسه تجسد وعيهن بفقدان الاستمرار فى الحاضر بقبحه ، وبشاعته على النفس ، تقول : أقاوم النوم لا أريد أن أريد أن أستمر .. وما الذى يشجعنى على العودة مرة أخرى ، لهذا الجنون وتلك الغرابة المحيطة بى ، والتى على ابتلاعها .. كل يوم" (١٩) .

وتتجو بطلة "انقذنى من احلامى" حين تلجأ إلى المعالج النفسى (الطبيب) بهدف أعادة بناء شخصيتها حيث هناك تسلم بحاجتها إلى الاستمرار والانقاذ من تلك الاحلام ، التى لاتقتحم نومها فحسب ، بل أيضًا تهدد حاضرها ، والأحلام هنا تبدو انعكاسا لمجرى العناصر الواعية وغير الواعية ، التى تشكل سيرة حياتها ، وتسليم الذات بحاجتها إلى الانقاذ "جئت إليك لتنقذنى" (٢٠) يعيد إليها ذلك الحس الذى كان معطلا من قبل ... وفى الوقت نفسه يبشر ببعثه أصيلا من داخلها .

والحلم قد يحقق المنجاه من خطر الجنون أو الفصام . تختاره "سحر توفيق" واعتدال عثمان (*) إطار للحدوته ، وذلك يهدف خلق جو أسطورى أو "ميتافيزيقى" ، لتنتقل به من رتابة الجو المأسوى (الحاضر) إلى واقع أكثر رحابة يمكنها من التحليق فى آفاق "لانهائية" ، وذلك يتأتى من خلال الوظيفة السيكولوجية ، والتى تمنحها قدرة على النسج الأدبى المتميز بالشاعرية المعبرة عن حيرة الجيل الذى تنتمى إليه الكاتبة ، بين الواقع والحلم . ونمثل لذلك بوصفها تجربة الحب ، وما تعجز عن تحقيقة من شكل خيالى فى العلاقة مع "الآخر" نقول : "ليلتها حملنى إلى السماء ، طار بى كملك عظيم ، بين كل الجنات ، أذاقتى كل الفاكهة التى حرمتها أعواما طويلة . أرانى الأطياف الجميلة بأحلى الألوان ، أطياف الضياء" (٢١) .

****

ومع رأب صدوع الذات يعود إلى الذات الأنثوية هويتها ، حيث تسترد حسها بالوحدة والاستمرار ، مما يؤثر إيجابا على صورة الذات ، ومن ثم على الصورة الأدبية ، بصفة عامة .

ويزاول انقسام الذات – هذا يختفى أيضا ، وبصورة تدريجية الانقسام فى الصورة الأدبية (للرجل) فتبدو من مختلف جهاتها ، غير أنها لا تتحرر تماماً من منظور الذات الكاتبة (المرأة/البطلة) بما ينطوى عليه هذا المنظور من رؤية خاصة فى حرية وعفوية الشخصية القصصة للرجل ... غير أن هذه الصورة تكون بالنسبة لصورته " لدى كاتبات **الاتجاهين "الأول والثانى"** أكثر اكتمالا ، أو قربا من الواقع (**) .

ومع تجدد الوعى بالذات تتجدد الوعى بالزمن ، ومن ثم – أيضًا –الوعى بالآخر/الرجل . وطالما تخلصت الذات من التبعية الصريحة والضمنية للرجل ، نجد نظرتها إليه تخلصت – أيضا – من المبالغة – ليتخذ موقعه الطبيعى كإنسان ، تتأثر

(*) فى مجموعتيها أن تنحدر الشمس ، ويونس البحر .
(**) راجع تفاصيل هذا الاقتراب من الواقع لدى كاتبات "الاتجاه الثالث" على مدار أنماط صور الرجل المختلفة بالجزء الأول من هذه الدراسة .

قيمته سلبا - هو الآخر - بعامل الزمن - كما فى قصص : "صورة رميو" ، "والياسمين بعد الأربعين" ، و"دقت الساعات" : لسناء البيسى" - حيث يتحول هو" الآخر" بفعل قانون الزمن من مرحله النمو ثم الازدهار إلى الانحدار ثم السقوط ...

ومع تحقق الوحدة والاستمرار . داخل الذات - تتحقق لديها أيضًا حسى شمولى (بالعام/بالوطن) وقد ازدادت ارتباطا بالكل تصبح مشكلاتها أو احباطاتها فردية امتدادا للاحباط أو الغموض السائد فى الواقع السياسى والاجتماعى ، ويتضح هذا جيداً فى قصص "سحر توفيق" ، "وزينب صادق" .

ففى " الأيام الأولى" (لزينب صادق) . "والبحث عن متاهه " (لسحر توقيق) - على سبيل المثال - تقدم الكاتبة صورا عبثية كاملة لنهار يوم مجرد من المعنى ، تعيشه فتاة تنتظر حبيبها الذى تفقد الأمل فى التواصل معه فى نفس لحظة لقائها به ، حيث يمكن أن يذهب ولا يأتى ، لأسباب غير مفهومة : "أول علاقة لها برجل كانت سيئة جداً ، وكانت تعرف منذ اليوم الأول أنها ستنتهى ولكنها لم تقاوم" (٢٢) والفتاة - هنا - تعكس حالة من الخيبة ، واللامبالاة ، والتى لا تسندها إلى الذات ، ولا إلى الرجل فحسب ، بل هى خيبة - تراها عامة تجسد أزمة الجيل الذى تنتمى إليه الكاتبة .

والكاتبات بهذا - لا يشيئن الرجل ، وفى الوقت نفسه لا يعلقن - على كاهله - كل الأخطاء ، وفى ذلك تقوم بطلة "الشيخوخة" : "لا يملك أحدا أن يقتل أحد ، يد القتيل فى كل الحالات مخضبة بدمه ، عروس النيل تقبل راضية ، تنزلق إلى المياه مستسلمة ... بأمل التوحد مع المعبود ، بأمل أن تصبح المعبود " (٢٣) .

*****

هوامش : الزمن .. والتشكيل الفنى لرؤية الكاتبة

(١) هانزميرهوف : الزمن فى الأدب ، ترجمة أسعد رزوق ، ص ٧

(٢) سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، ص ٢٦

(٣) هانزميرهوف : الزمن فى الأدب ، ص ١٠-١١

(٤) نجيبة العسال : كل هذا لأنها حواء ، ص ٥٠٤

(٥) نجيبة العسال : دقت الأجراس ، م. بيت الطاعة ، ص ٤٧

(٦) نجيبة العسال : وانتصر الحب ، م. سطر مغلوط ، ص ١١٨

(٧) نجيبة العسال : بعد طول انتظار ، م. سطر مغلوط ، ص ١٠٣

(٨) هانزميرهوف : الزمن فى الأدب ، ص ٤١

(٩) إحسان كمال : سجن أملكه ، ص ٢١

(١٠) سوسن ناجى : الروائية المصرية وصورة المرأة ، ص ٢٦٥

(١١) عائشة أبو النور : أمرأة بلا قدمين ، م. ربما تفهم يوما ، ص ١٢١

(١٢) عائشة أبو النور : عقارب ساعتى لا تلتقى ، م. ربما تفهم يومًا ص ٧

(١٣) حنيفة فتحى : شىء يموت ، م. السماء أيضًا تبكى ، ص ٣٣

(١٤) نفسه : ص ٣٣ - ٣٤

(١٥) إقبال بركة : بساط الريح . م. كلما عاد الربيع

(١٦) آلن روب جرييه : نحو رواية الجديدة ، ص ١٣٧

(١٧) د. لطيفة الزيات : البدايات ، م. شيخوخة ، ص٢١

(١٨) هانزميرهوف : الزمن فى الأدب ، ص ٦٧

(١٩) سلوى بكر : الزمن الجميل ، م. زينات فى جنازة الرئيس : ١٥

(٢٠) زينب صادق : أنقذنى من أحلامى ، ص ٥٢

(٢١) سحر توفيق : الجهات الأربع ، م. أن تنحدر الشمس ، ص ٢٤

(٢٢) سحر توفيق : البحث عن متاهة ، أن تنحدر الشمس ، ص ٦٠

(٢٣) لطيفة الزيات : الشيخوخة ، م. الشيخوخة ، ص ٤٨

الفصل الخامس

"المكان .. والتشكيل لرؤية الكاتبة"

المكان هو من يسكنه ، المكان هو البشر الذين يمنحونه طابعه ودلالته : هم يضفون عليه روحه وهو يمنحهم خصائص لم يكن ليحصلوا عليها خارجه (١) . المكان - أيضا - يموت حين تموت العلاقة الوثيقة التى تربط الإنسان به ، أو حين يموت انتماء هذا الإنسان له .

والحس بالمكان يعد حسا "اصيلا وعميقا فى الوجدان البشرى ، وخصوصا إذا كان المكان هو وطن الألفه والأنتماء الذى يمثل حال الارتباط البدائى/المشيمى برحم الأرض/الأم ، ويرتبط بهناءة الطفولة ، وصبابات الصبا" (٢) .

وما يعنينا ، فى هذا الفصل ، هو التحديد لماهية العلاقة الكائنة بين الذات الكاتبة/المرأة ، والمكان وما يترتب على هذه العلاقة من تشكيل فنى لصورة الرجل فى كتاباتهن ، ذلك أن لموقع الذات الكاتبة فى هذا المكان (المجتمع المصرى) خصوصية ما كما - ذكرنا - من شأنها أن تؤثر (سلبا) على إحساس الذات الكاتبة بهذا المكان ومن ثم على رؤيتها للآخرى/الرجل وتصويرها له .

والإحساس بالمكان لدى الكاتبات كالإحساس بالزمان ، من حيث تأثره بالنظرة الاجتماعية السائدة إلى المرأة ، والتى من شأنها أن تسجن المرأة/الذات الكاتبة فى سلسلة من الواقع المادية والمعنوية ، وتقف أمام سعيها للاتصال الحر بالعالم والأخرين كحائل .

ويترتب على هذه العزلة المفروضة (ضمنيا) نفيا وجوديا تحسه المرأة الكاتبة - داخل ذاتها - بمعنى أنها تظل تعيش سجينه ماديا فى إطار "متتالية متمثلة فى جسدها ، ثم داخل منزلها ، تليها دائرة الحى فالمدينة فالمقاطعة فالدولة فالعالم فالكون ، وفى الوقت نفسه تظل تعيش فى متتالية أخرى عازلة تتمثل فى نفسها وعائلتها وجنسها وموطنها والإنسانية" (٣) .

ومحاولات البطلات النساء - لاختراق تلك الدوائر - تظل أسيرة محاولات مضادة منهن ، بهدف حماية الذات من الخارج ، وتتمثل تلك المحاولات الأخيرة فى دائرة الذاتية والتى تتمظهر ، كما ذكرنا فى الفصول السابقة - لا عبر ضمير الراوى/الراوية المتكلم فحسب بل أيضًا عبر سيطرة المرأة (كشخصية رئيسية) وهى تهيمن على حركة الشخصيات الأخرى (الرجل مثلاً) .

ويتجلى تجسيدهن لتلك التجربة - لدى - "**الاتجاهات الثلاثة**" - عبر فعل توتر "الحركة" بما ينطوى عليه من علاقات جدلية بين الهوائى والأرضى ، أو بين الداخل والخارج ، أو المغلق والمفتوح .. ذلك أن الحركة الجدلية يكون دائما شأنها أن تعكس حال الانقسام الذى تعانيه الذات فى حراكيتها المتوترة بين تجربة الألفة (فى الداخل المحدود) وتجربة الانفلات نحو الخارج (الشاسع والمطلق واللانهائى) .

ولدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" نجد أن ، الحركة فى المكان تبدو فى معظمها ساكنة أو استاتيكية ، نظرا لاتساق الذات مع الأيديولوجيا السائدة فى المجتمع - والتى من شأنها أن تنتظر من المرأة/الذات الكاتبة صفات مرسومة مسبقا عن ما ينبغى أن تكون عليه من السلبية والانتظار لحركية الآخر / الرجل تجاهها .

والحركة هنا يتجسد وجودها عبر مكان تقليدى واضح ، كالصحراء (كما فى راعية الغنم : لجميلة العلايلى) أو الشاطىء (كما فى سر الشاطىء : لابنة الشاطىء) أو الريف (كما فى "مجموعة من يكون الرجل : لأليفة رفعت) أو الحى الشعبى (كما فى قصص جاذبية صدقى : "صبابا وزين) على سبيل المثال ....

وتجسيد الكاتبات لهذا المكان يبدو من خلال مقاطع وصفية من شأنها أن تحمل معانى ودلالات رمزية تعكس حال الشخصية الرئيسية فى علاقاتها مع الذات والآخر ، ونمثل لذلك بالصورة التى ترسمها الشخصية الرئيسية/الأخت فى "نفوس غليظة : "لملك عبد العزيز ، تقول : "الليل مختنق ليس فيه نسمه من هواء ، قيظ النهار لم تبرد وقدته ، ورؤس النخيل ألمح اشباحها على البعد ساكنة جامدة كالحارس الوسنان ، وعيون النجوم تظل ساهمة .. غدا وبعد غدا ، بعد أن يخنقنا الموت ويطبق علينا التراب ويشبع من جيفنا الدود. (٤) .

ودور الصورة المكانية هنا يكمن فى كونها تحمل سمات المكان المعادى (*) للشخصية الرئيسية/الراوية . ولما كان ألمكان هو البشر . كما أوضحنا . لذا جسد المكان لنا صورة الأخ (المعادى لاخته) بكل قسوته ، وقدريته فى التسبب فى ضياع اخته ، ثم قتلها بيده . والأخت تعلم – مسبقا – بنية أخيها فى قتلها ورغم هذا نجدها ساكنة لا تبرح مكانها : "هكذا أخبرونى سيأتى ليقتلنى ويغسل عارى .. أنا أعلم كيف سيصنع . سيجثم على صدرى .. حتى تزهق روحى .. ماذا لو صرعنى الموت .. نعم أنا أعلم أن وقتى قد حان . وقد تركت له السلم .. يظن أن بى بقية تشفى غليله.." (٥) .

وقيمة الصورة المكانية المدروسة هنا تكمن فى كونها تعكس صورة الوحدة مع القيم الاجتماعية السائدة – فى المجتمع والمعادية للمرأة ، والتى كان من شأنها . هنا – أن وحدت بين رؤية الجانى والمجنى عليه (الأخ والأخت) فى اعتبار الأخت (المجنى عليها) مجرد عار ، ولابد من التخلص منه .

والمكان لهذا يبدو ايجابى التأثير على بناء الشخصية القصصية ، حيث نجد قيمة (قيم القرية) تنتقل فى اللاوعى الجماعى لساكنيه ، وتؤثر لا فى تفكيرهم فحسب بل فى

(*) عادة ما يرتبط المكان ، على مستوى الرمز ، ببعض المشاعر والأحاسيس ، بل ببعض القيم السلبية والإيجابية فهناك أماكن محببة/اليفة وهى بمثابة المرفأ والملاذ (كالبيت أو الطبيعة) وهناك أماكن مكروهة/معادية عادة ما تكون مغلقة ضيقة يشعر فيها الإنسان بالاختناق (كالسجن أو القبر) ..

لمزيد من التفاصيل انظر كتاب : غاستون باشلار : جماليات المكان (الفصل الأول ، والثانى) .

حركتهم وفعلهم أيضاً . وسواء أكان هذا المكان قرية أو حيا أو مدينة فله أيديولوجيته الخاصة التى تحكم ساكنيه بتمثلها لاعلى المستوى النفسى أو الفكرى فحسب بل على المستوى اللغوى أيضاً .

فالشخصيات نجدها تتحدث بلغة المكان ، باللغة الشعبية . كما فى قصص "جاذبية صدقى" – أو اللغة الريفية – كما هو لدى "أليفة رفعت" و "ملك عبد العزيز" – أو بلغة أهل المدينة – كما فى قصص "صوفى عبد الله" – طالما أنهم يمثلون الامتداد الحقيقى للمكان .

غير أن إحساس الذات الكاتبة بالمكان – لدى كاتبات "**الاتجاه الأول**" – يتأثر بعلاقتها مع الآخر/الرجل ويتجسد هذا فى صورة تآلف وانتماء إلى المكان فى حالة رسوخ تآلف وإنتماء مع الآخر/الرجل ، أو العكس بمعنى اغتراب الذات عن المكان فى حالة سكونية العلاقة مع "الآخر" وسلبيتها ..

فالمكان سواء أكان صحراء ، أو شاطىء ، قرية أو مدينة يتلون – فى وصفه – بجدلية العلاقة مع "الآخر" فنجده يتحول من مكان أليف/محبب إلى مكان معاد/مكروه ، فى حالة تمزق العلاقة مع الآخر/الرجل ، حيث نجده يتشكل هو الآخر ليصبح حاملا فى صفاته نفس المشاعر ، بطريقة من شأنها أن تخدم بناء الشخصية وفى الوقت نفسه تؤثر – بطريقة عميقة – فى تطوير الحدث وتشكيله .

ونمثل لذلك بالصورة الموحشة للمكان . كما فى "راعية الغنم" : لجميلة العلايلى "حيث نجدها تحمل بين ثناياها صورة الذات بكل ما تعانيه من فقد ويأس فى علاقتها بالآخرين ، تقول : "هناك فى أعماق الصحراء اتخذت راعية الغنم مأواها ، وعند شط البحر الزاخر بأمواج الازل استقر بها المقام ، حيث تختلط أضواء السماء بظلال الأجواء ، ويبدو الفضاء كأنه مرآة لصورة اللانهاية .. (٦) .

وتعبير "اللانهاية" – هنا – يعكس حال الذات ورغبتها فى التمرد على التقاليد لرفضها إياها وغبنها منها وفى الوقت نفسه ينبىء ، بحال الصراع الذى تعانيه الذات ،

وما سينجم من ارتباك وخلط فى أحداث حياتها المستقبلية ؛ وذلك أن "المتناهى فى الكبر فى داخلنا متصل بنوع من تمدد الوجود الذى تكبحه الحياة ، ويعيقه الحذر ، ولكنه يباشر فعله حين نكون وحيدين ، بمجرد أن تقبع ساكنين فإننا نعيش فى مكان آخر ، نحلم فى عالم واسع ... إن المتناهى فى الكبر هو حركة الإنسان الساكن ، إنها أحدى الخصائص الدينامية لحلم اليقظة الساكن" (٧) .

وفى حين أن الذات الأنثوية تبدو هنا فى موقع السكونية ، يظهر "الآخر/ الرجل فى موقع الحركة ، حيث نجده مقتحما لعزلتها ، داخلا فيها ، ثم مغادرا إياها دون سبب منطقى مبرر من الكاتبة ! وفعل الحركة هنا يعكس موقع الرجل من منظور البطلة وذلك يبدو من خلال امتلاك سلطة الفعل (الحركة) فى مقابل انتظارها لحركته وفعله : "ففى أمسية ساجية أحست بشعور قوى جارف يدفعها إليه ... لتراه ثم تعود ، ولما جاءته وكان قد أخذ مجلسه على الصخرة ... أشار إليها بيده لتجلس فامتنعت واتجهت خلفه لتعود .." (٨) .

وبقدر ما جسد المكان هنا التكوين النفسى للشخصيات فى القصة ، بقدر ما أنبىء بالمنتظر من الأحداث ، ليبدو فى النهاية منظور الراوية/الذات الكاتبة وحقيقة رؤيتها إلى العالم واضحا ومتسقا مع الأيديولوجيا السائدة فى المجتمع .

وفى قصص "من يكون الرجل" : "لأليفة رفعت" لا تكتفى الكاتبة بوصف الطبيعة الريفية أو بذكر العادات والتقاليد فى القرية ، بل أيضا نجدها تعنى بتصوير روح الإقليم "كمكان معادى" ، بما ينطوى عليه من عادات وتقاليد من شأنها أن تكبت الروح والجسد تقول "بهية" فى من يكون الرجل : "الصباح الرطب وضباب الندى يغمر الحقول ، ويحول أشجار العبل الأربعة التى تقف فى مواجهة نافذتى إلى أشباح حارسة للعصافير التى تسكنها وقد استيقظت تزقزق فى مرح محتفية بالحياة وأطل على المزارع المنبسطة بلا نهاية .." (٩) .

وإذا كانت "بهية" فى عناقيد العنب "تحلم بتجاوز هذا المكان (الريف) الضيق ، حين نجدها تقول : "أسرح بأنظارى إلى أعالى النخيل السامق .. فتسكن نفسى بارئة

من أوهام الليل وأشباحه" (١٠) فإن الفلاح "معروف" يساعدها فى تحقيق هذا الحلم ، برفعه إياها فوق أكتافه قائلا : "ياللا يا عصفورتى طيرى ولقطى رزقك" (١١) وكأن "معروف" هنا يمثل "لبهية" القوة التى تمكنها من الخروج إلى الدنيا الواسعة التى تحلم بها . ودونه تظل حبيسة "الداية ، والماشطة ، وقبلهما الأب وسائر ذكور الأسرة الذين يمثلون سلطة الفعل والحركة والحراسة على حركتها ، متأثرين فى ذلك بقيم القرية وما تعضده أو ترسخه فيهم من ضوابط صارمة قاهرة لا لحريتهم فحسب بل لفكرهم أيضاً .

والريف بهذا يتحول من كونه بقعة جمالية خضراء إلى "مكان معادى" بفعل ساكتيه الذين يسجنون الذات والفكر والحركة فى الإطار المكانى للقرية ، مما يؤثر سلبا فى تسكين عنصر الحركة داخل الذات فالجسد فالفكر .

ومثلما يسجن الريف الذات والجسد يفعل أيضا "بيت الطاعة" بالمرأة حيث يصبح فى نظرها بمثابة السجن ويكون الرجل هو "السجان" لها ، تقول : "وجدتنى لست بعيدة عن سجن مصر ". وقفت من بعيد أرقب زملائى الذين وراء الأسوار وأرسل لهم تحيات الصباح .. رغم أنى كنت أعرف أنهم لن يرونى خلف نافذة سجنى . إلا أننى أحسست مع ذلك أن ثمة رابطة قوية تجمع بينى وبينهم" (١٢) .

هكذا قد تتحول الحجرة الخاصة من "مكان أليف" للذات إلى عالم ضيق" متناه فى الصغر " نتيجة تجربة الإحساس بالنفى من الكل/المجتمع . كما فى "وحدى فى الزحام" : لسهير القلماوى ، أو تجربة الوحدة – كما فى "القفص الأحمر" : لصوفى عبد الله" – أو تجربة الوصول لسن اليأس ، حيث تحس المرأة بالإقصاء عن الدنيا وعالم الرجل – كما فى " كل هذا لأنها حواء" ، "ودقت الأجراس" : لنجيبة العسال – نتيجة تبنيهن أيدولوجية المجتمع والتى من شأنها أن تربط بين الزمن وقيمة الذات ، تقول : "كالسحاب الأبيض عندما يسبح متفرقا على صفحة السماء .. فى ليلة شتاء غابة قمرها" (١٣) وكأن الإحساس المتزايد بالعزلة فى المكان يتأتى – كنتيجة حتمية – لغياب الآخر/ الرجل عنها .

ويحدث غياب " الآخر" عزلة نفسية ، من شأنها أن تؤدى إلى مزيد من التقوقع داخل المكان ، لتزايد الإحساس بالحصار والإنحسار داخل المكان ، ولا يكون من مخرج سوى التطلع إلى ملأ بعيد ، ولتكن المئذنة كما فى "منظر بعيد المئذنة : لأليفة رفعت" ، هى العزاء الوحيد الذى ينتقل بالذات نحو آفاق جديدة بديلة لما هو كائن غير أن هناك "غيوم من الدخان المتصاعد من أنابيب عادم السيارات ، شوهت منظر المئذنة الطويلة الوحيدة" (١٤) وهذه الغيوم هى الواقع القبيح الذى يحول بينها والإحساس بالجمال ، وإذا كانت هذه الغيوم تمثل العادات والتقاليد التى تحول بينها الآخر ، تمثل (رمزيا) الذكر ، الذى تحول العادات والتقاليد الكائنة بينها والأستمتاع معه .

وإذا كان المكان الضيق (الحجرة الخاصة) قد يتحول إلى "مكان معادى" فإن هذا يرجع إلى طبيعة العلاقة مع العالم – كما ذكرنا – التى تنعكس على المكان .. فالمكان يمكنه لهذا أن يتحول إلى "مكان أليف" طبقًا لتحقق علاقة هادئة مع "الآخر" .

ففى "وانتصر الحب" : لنجيبة العسال" تعنى الكاتبة بوصف المكان فى حالة التآلف ، تقول : "وهبت علينا نسمة رطبة قادمة من ناحية شجرة الجوافة ، فنظرت إليها بطرف عينى وهى تتراقص فى نشوة" (١٥) بينما فى "دقات على النافذة" يتحول الرجل إلى مجرد ذكرى يصفها المكان ، مجسدا الحنين والشوق إلى الذكريات معه : "وانسابت عيناى فى ألوان الغروب المتأرجح بين شمس ذاهبة وحمرة زائرة على خجل .. وتنهدت فى عمق أزفر أنفاسى لتعانق تلك الشمس الذاهبة ، وكأنى أعانق معها "فتحى" وأيامى .." (١٦) .

وفى "سجن أملكه" : لإحسان كمال " ، تعترف الراوية/البطلة بكونها تعيش سجنا ، لكنها مع هذا تفضله لكونه ملكها – كما ترى : "فأنا أفضل أن أعيش فى سجن أملكه" (١٧)" سجن لم تكن قضبانه من الحديد بل من التقاليد .. ولم يكن ذلك الفرق منا لعوامل المخففة .. بل على العكس فإن الحديد قد يلين .. ولا تلين التقاليد" (١٨) والمكان هنا – رغم هذا – يعكس شكل العلاقة المتآلفة مع الآخر/الرجل ، والتى من شأنها أن حولت السجن/المكان المغلق إلى البيت/المكان أليف محبب ، تقول : "ولكن

الذى خفف قسوة ذلك السجن على نفسى .. طيبة السجان ورقته وحبه لى .. زوجى " [١٨] .

ولدى كاتبات "**الاتجاه الثانى**" يظهر جدل الداخل والخارج واضحا ، ليعكس حال تمردهن على الداخل/المكان ، لاعتبارهن إياه (المكان) مسؤلا عن أزمتهن الخاصة - مع الذات والآخر - وطالما أن للقيم السائدة فى هذا المجتمع دورا فى تشكيل العقلية المصرية ، فللمكان دور أساسى فى تحديد هذا ، حيث منه تتبع هذه القيم بما تحتويه من عادات وتقاليد من شأنها أن تحد من حركة وحرية المرأة فى المجتمع ..

فالمكان فى جملته يبدو فى إحساس الذات الكاتبة هنا "معاديا" ، مغلقا أمام الذات ، وخطورته تكمن فى كونه يساهم فى تشكيل هذه الذات على شاكلته ، لتصبح صورة منه ، تقول الفتاة فى "الشيطان ثالثهما" : لزينب رشدى:" أحسست أننى كمدينة مغلقة .. خالية من البشر.. وكل المجتمعين حولى .. هم حراس لتلك المدينة .. أبى .. أمى .. خالى .. عمى .. وعند أبواب المدينة متاريس وأبواب ضخمة .. ليس لها مفاتيح .. لم يخطر ببالى كيف تفتح هذه المدن .. حتى أنا لا أملك المفتاح" [١٩] .

وهكذا فالموقع الذى غدت الذات تشغله فى المجتمع - هنا - يبدو من صنع المكان ، وهو موقع محاصر - كما ذكرنا - لا تجسده الكاتبات - غالبا - عبر أماكن تقليدية كالشاطىء ، والشارع ، بل تجسده رمزيا إما فى دوائر (كما فى "دوائر الحب والرعب" : لسكينة فؤاد) ، أو فى قواقع (كما فى "الخروج من القوقعة: لمنى رجب) ، (كما فى سرقة فى مقلب زبالة : لسكنية فؤاد) أو فى بدروم (كما فى ٩ شارع النيل) أو فى حمام قديم (كما فى العنكبوت : لنعمات البحيرى) .

وقيمة الصورة الرمزية للمكان - هنا - تكمن فى تجسيدها حصار الذات فى علاقتها بالآخر والعالم الخارجى ذلك أن رمزية "الدوائر" ، أو الرمزية التى توحى بها "القواقع" تجسد انطواء الإنسان داخل المكان ... أو الالتفات الحيوى حول الذات .." [٢٠] أيضًا البدروم بما ينطوى عليه من مناورات العالم السفلى ، يوحى بالانغلاق داخل

الأسرار كالزنازين الانفرادية المغلقة بالأقفال .. أما رمزية "الحمام" أو مقلب الزبالة ، فإنما تكشف عن جانب القبح الذى يحاصر الذات ولا يبرحها .

ولا يتأتى لهؤلاء الكاتبات تجسيد المكان عن طريق الحركة فيه فحسب ، بل أيضًا للوصف دور ، حيث نجده يصاحب مشاعر الشخصية ويعكسها ، كما يقف عند التفاصيل للأفعال والأحداث لتجسيد حقيقة الأشياء فى سكونيتها وحراكيتها أيضًا .

ففى قصة "العنكبوت" : لنعمات البحيرى" على سبيل المثال ، تصف لنا الشخصية الرئيسية القبح الذى يخيم على المكان ، متمثلا فى العنكبوت ، بكل دلالاته الرمزية الماكرة والتى تعكس تشبث الشر فى ثنايا حياتها ، وفى علاقتها المتجمدة مع "الآخر" فبينما "تتلفت فى هذا المكان ... داهمت أنفها رائحة كريهة .. جثث العناكب ساقطة أسفل حوض المياه .. خيوط العنكبوت الرمادية تشابكت فى السقف والأركان .. [٢١] والعنكبوت هنا يمثل الخطر الجاثم ، والمسيطر فى الوقت نفسه على خطوط حياتها .

وللخروج من براثن هذا المكان ، تدفع الفتاة بنفسها إلى التجربة : "إختلطت على الفكرة .. وكان على أن أواجه تجربة .. تجربة مع الرجل" [٢٢] ورغبة الخروج هنا – تنبع من داخل الذات بصورة قسرية ، "حيث الرغبة الملحة فى التحرر والاستقلال .." [٢٣] بجانب "هذا الكم الهائل من الألم والصراع" [٢٤] الذى تعانيه من الداخل .. غير أن الذات تظل محتفظه رغم هذا بسكونيتها أو عزلتها داخل قواقع الذاتية ، ودوائرها الخاصة التى من شأنها أن تحميها من خطر الخارج فى حالة المغامرة ، بالخروج من الداخل ، والحركة من إطار المألوف والساكن .

وتتجلى تلك الحماية التى تلجأ الذات إليها – كما ذكرنا – فى الدوائر ، أو فى القواقع (كما فى الخروج من القوقعة : لمنى رجب) أو فى الأقنعة (كما فى لعبة الأقنعة : لمنى رجب) .. ألخ ، وكل من الدوائر والقواقع تعد رمزيا بمثابة الحماية ، وفى الوقت نفسه تجسد انطواء الإنسان داخل المكان وكما ذكرنا ، أيضًا ، القناع يعد للذات بمثابة المتاريس التى تحميها من خطر الخارج ، وممن لا تريدهم .

ويبدأ دخول التجربة (الحركة نحو التجربة) بقرار سريع من داخل الذات ، إما للتخلص من الفشل - كما فى "يحدث أحيانا ، وبساط الريح " ، أو الإحساس بالحرمان - كما "فى الظلام" . وإما لفك الحصار المضروب على الذات بفعل الأسرة والعرف والتقاليد - كما فى "المتمردة، و" لكنهم لم يغتصبوا روحى - ، وإما لممارسة الحرية الفردية والتجريب - كما فى "ثورة فى أعماق امرأة" ، ومجرد صورة" .

ففى قصص "زينب رشدى" (يحدث أحيانا ، وثالثهما الشيطان) يدفع الفشل فى إقامة علاقة متوازنة مع الآخر إلى الخروج إلى تجربة .. تجربة مع رجل .. كما فى "بساط الريح" لإقبال بركة" خاصة أن العمر يجرى ، ولا وقت أمامها للإنتظار ، لذا تجد نفسها ، وقبل أن تفكر ، تندفع نحو سيارة فارهة وقفت أمامها فجأة ، منادية إياها كى ترحمها من نار الشمس المسلط لهيبها عليها كالموقد : "عقلى يغلى بأفكار عجيبة ، ارادتى تنصهر وقواى تنهار الأتوبيس لا يأتى.." (٢٥) وكبساط الريح أحست هى بالسيارة ، حين أرادت أن تتجاوز فشلها فى تحقيق الحب ، فى هذا المكان تقول : " كبساط الريح ، اخترق به السحاب أعبر القارات والمحيطات مجتازة معاناة البيت والعمل ، والطريق إلى أرض أخرى بلا آلام" (٢٦) .

وبدافع الحرمان تندفع الذات إلى علاقة جسدية ، غير محسوبة فى الظلام "كما فى الظلام(*)" حتى إذا ما تكشفت الظلمة وانتهت الغارة اختفى هذا الرجل مع النازحين من المخبأ وعجزت على التعرف عليه .

ومع تفاقم إحساس الذات بالحصار - فى قصص عائشة أبو النور "نجد الفتاة تسعى دائما إلى الخروج ، غير أنها تفاجأ بجميع"الأبواب موصدة فى إحكام" (٢٧) أمامها . إما بفعل "الأب" أو "الأخ" أو "الزوج" وهؤلاء تصفهم الكاتبة بالوجوه الغريبة المخيفة (٢٨) ، لذا تندفع - فى مقاومتها لهذه الوجوه - نحو الخروج من الداخل ولو عن طريق الاعتراف - كما فى "ثورة فى أعماق امرأة" .

(*) فى الظلام : إقبال بركة ، مجلة الشرقية ، عدد ٢٦ يناير ١٩٨٠

وكالعالم العجوز الذى يشرح فى معمله مجموعة من الضفادع والفئران" (٢٩) تندفع الفتاة فى "مجرد صورة" : لنوال السعداوى" إلى "مغامرات برئية .. مجرد تجارب نفسية لا تحرك إلا تفكيرها وتأملاتها .. لم تمس قلبها أو وجدانها " (٣٠) .

ورغم فعل الخروج هذا ، والذى يتضمن فى حد ذاته تمردا ضمنيا على الرجل - فإن الذات تظل تعانى وحدها ولاستقرارها فى المكان الواحد ، ونمثل لذلك بالفتاة فى "لكنهم لم يغتصبوا روحى" ، حين تقرر الهرب ، تقول : "أقرر الهرب ولكن إلى أين .. فكل ما حولى فراغ .. فراغ .." (٣١) وكأن التمرد هنا غير محسوب ، وبلا بصيرة لغياب الوعى بمعطيات القضية التى تهدف إليها الذات أولا .. لذا فالهدف من التجربة سرعان ما يتبدد .

ويكون السفر ، أو الحركة خارج المكان - كما فى "بساط الريح" مغامرة بديلة للتجربة التى تحمل معنى الخطر بين طياتها . أما دلالة السفر - هنا - فهى الرغبة فى التغير للواقع بالمعنى المكانى والزمانى والحضارى .. وهذه الحركة (السفر) لها أيضا دلالاتها الهامة المستمدة من أسطورة البحث ، أما الانغلاق فى المكان الواحد دون التمكن من فعل الحركة - كما حدث فى "موت الشيخ عبد الله" - لزينب رشدى و"٩ شارع النيل" : لسكينة فؤاد . فإنه يعبر لديهن عن العجز وعدم القدرة على الفعل ، أو التفاعل مع العالم الخارجى ، كنتيجة حتمية للقهر الصارم ، وفقدان الوحدة ، والإحساس بالانتماء .

والحركة فى المكان - هنا - تسهم فى التحديد العام لرؤية وأيديولوجية ونوازع الشخصية الرئيسية/الذات الكاتبة ، إذ تستخدمها الكاتبة (فنيا) للأنتقال به من حيز الوعى إلى "اللاوعى" - كما فى قصص " هدى جاد" (صقيع الأفران) وسكينة فؤاد (فى مجموعاتها "محاكمة السيدة س" ، و"ملف قضية حب" ، و٩ شارع النيل) - وهنا يبدو للمكان ، أو لفعل الحركة داخل المكان ، خاصية جديدة ألا وهى الإسهام فى بلورة وعى الشخصية بذاتها ، ووعيها أيضاً "بالآخر" أيضاً .

وفى قصة "شىء يموت" : لحنيفة فتحى "تجسد الحركة الشعورية للذات وحال ثباتها فى المكان خيبة الأمل التى صادفت هذه الشخصية فى علاقتها "بالآخر" ، تقول :

"مازلت أشعر بشيء يثقل قلبى ، ويشدنى إلى الوراء ، يشدنى ويقيد حريتى وحركتى ... ويمنعنى من الوثوب إلى الأمام مع الآمال .." (٣٢) وفى الوقت نفسه تتبلور لنا صورة " الآخر" وماهية أفعاله من كلماتها : "يريد أن يمزق استار كل مجهول .. كل ما يفصل بين الغرباء من زمان ومكان وقيم وعادات" (٣٣) والذات هنا رغم كونها لا تعارض - منذ البداية - فى فعل التجربة ، فإنها ، ومع أول اصطدام لها .. ترفض المغامرة ، والمغامرة فى حد ذاتها صنو التجربة .

وهكذا تظل الذات على حيرتها ، رغم فعل الخروج ، والسفر ، والتجربة ، حيث تظل وأزمتها - فى النهاية - فى وضع غير مستقر ، معلق بين جهات متعارضة : بين اليمين واليسار ، بين الداخل والخارج ، بين المغلق والمفتوح .

ولما كان المكان هو البشر - كما ذكرنا - فالتمرد على المكان امتداد للتمرد على البشر أو الرجل بصفته الممثل الحقيقى للسلطة الفوقية - فى المكان - والتى من شأنها أن تحدد من حريتها وحركتها ، لذا يشكل تمردهن ورفضهن للمكان عبر تمردهن عليه أو نفيه - أما نفيه من المكان فيظهر من خلال نفيه من المشاركة فى إدارة الحدث - أو فعله - فى القصة نظراً لهيمنة الذات الكاتبة على حركة الأحداث فى القصة وفى الوقت نفسه إنتفاء الرجل منها(*) .

ونفى الرجل - هنا - من المشاركة الحقيقية فى تطوير أحداث قصص كاتبات **"الاتجاه الثانى"**(**) يعد مقدمة ضمنية تجسد رغبتهن فى نفيه من الواقع - أو على الأقل نفي سلطته عنه من الواقع - فى مقابل تجسيد حركة المرأة (البطلة/الذات الكاتبة) وتأكيد سلطتها على المكان ، ولو عبر حركتها المعلنة/الصريحة .

ولدى كاتبات **"الاتجاه الثالث"** . وقد تحققت الذات لديهن - يتخذ المكان موقعاً بطولياً ، حيث يكون فى كتاباتهن بمثابة المحور الذى ينطلق منه ، للتعبير عن رغبتهن فى الاستكشاف الجديد للذات ، والذى يتجسد عبر فعل الخروج لا للتعبير عن رغبتهن

(*) لمزيد من التفاصيل فى هذا : راجع فصل اللغة ، الجزء الخاص بالمنظور من الدراسة .

(**) لمزيد من التفاصيل راجع فصل "بناء الحدث" .

فى التمرد والرفض ، بل لصياغة واقع جديد يستمد هيكله من مجموع أفكارهن التى لم تتجسد بعد إلى واقع فى مجتمعهن .

* * *

والمكان هنا يتجسد عبر صور سرديه – فى الغالب – من شأنها أن لا تعرض للأشياء متحركة فحسب بل أيضًا تعرض لها فى سكونها ، ذلك أن السرد يأتى فيها ملتحما بالوصف فى وحدات متضافره ومثل هذه المقاطع تأتى فى رسمها للشخصية مجسده لا لفعلها فحسب بل لحركتها أيضًا .

وتهدف وسائل الخروج – لدى كاتبات " **الاتجاه الثالث**" إلى إعادة بناء الذات – التى تحطمت بفعل الخبرات الصادمه ، التى أحدثت انقطاعا فى استمرار الذات (*) عن طريق الاستحضار والتخيل أو الذاكرة .. وذلك ربما لأننا عاجزون عن معايشة الاستمرارية التى تحطمت .. فقط نستطيع أن نفكر فيها بمستوى أو شكل تجريدى خال من العمق .. ولما كانت تواريخ حياتنا قوامها الصور ، فإن المكان يبدو هو كل شىء ، خاصة حين يثبت الزمن تماماً فى وعى الذاكرة .

وقيمة التمركز المكانى البسيط لذكرياتنا تكمن فى كونها تتيح للذاكرة عمل مسح لمواقع الألفه فى حياتنا ، أو فى مسرح الماضى الذى هو ذاكرتنا "ففى بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن ، فى حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات فى أماكن استقرار الكائن الإنسانى الذى يرفض الذوبان ، والذى يود حتى فى الماضى ، حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن . إن المكان فى مقصوراته المغلقة التى لا حصر لها ، يحتوى على الزمن مكثفا . هذه هى وظيفة المكان" (٣٤) .

(*) راجع أثر الخبرات الصادمة على الهوية ، أو الذات بفصل الزمن ، من هذه الدراسة ولمزيد من التفاصيل ، راجع (الفصل الأول) من كتاب : جماليات المكان : غاستون باشلر ، أيضًا راجع كتاب : ا لزمن فى الأدب : "هانزمير هوف" (مبحث الأبرية بالفصل الثانى) .

ولاستعادة الهُوية أو استمرار الذات تعمد الكاتبة إلى عدد من وسائل الخروج ، تتفاوت وشخصية الذات الكاتبة فى النص ، ومضمون القصة وتشكيلها الفنى أيضًا .. فبينما لجأت الذات فى "أكثر من شىء لوفيه خيرى" إلى استرجاع صور المكان – من خلال – حيلة فنية (المونتاج المكانى) والذى عمدت خلالها الكاتبة إلى تثبيت الزمان حينما عددت صورا أو مناظر متغيرة للمكان "نجدها فى قصص" زينب صادق" لجأت إلى أحلام اليقظة ، كى تنتقل بها من الأماكن الضيقة إلى الدنيا الواسعة .. أما فى قصص : "اعتدال عثمان" فنجدها غرقت فى العوالم "الميتافيزيقية" ، والأحلام الضيقة أيضًا ... ، وبينما اندفعت الذات فى قصص "سناء البيسى" (المياه الراكدة ، ساعة حظ ، صورة رميو ..) نحو التجربة ، نجدها فى قصص "سحر توفيق" تجوب المكان بحثا عن الذات عبر حركات "هواميه" (*) أيضًا تلجأ "سلوى بكر" إلى الانتحار (إحدى وثلاثون شجرة) أو النوم (الزمن الجميل) أو الحلم (كما فى : العاشقة) كحلول جاهزة تمنحها الخروج أو الهروب المؤقت أما "سهام بيومى" ، و "منى حلمى" فإنما يعمدان إلى الخروج إما عن طريق الخروج على النمط التقليدى فى الكتابة (منى حلمى) أو على التشكيل الفنى (سهام بيومى) بهدف معارضة المسارات المرسومة لحياة الفتاة المصرية بما ينطوى عليه من مواصفات محددة ومرسومة لها .

أيضا يستهدف فعل "الخروج" هنا كسر نطاق العزلة التى فرضتها الذات حول نفسها أثناء خروجها من الداخل إلى الخارج بهدف الحماية ، وفى الوقت نفسه يمتد هذا الهدف إلى النصوص لنرى الرمزية الكائنة وراء الانتقالات (الحركة) فى المكان ، أثناء رحلة الخروج من الأماكن المغلقة إلى الأماكن المتسعة/المنفتحة . ونمثل للأماكن المغلقة/الضيقة بـ "الذات – كما فى قصص" لطيفة الزيات (الشيخوخة) ، ووفيه خيرى

(*) التعريف العلمى لمصطلح "هوامم" يعرفه بأنه نوع من السيناريو الحسى أو الحركى العضلى ليمثل وصفيات أو مشاهد أو أعمال أو مخاوف تبدو جميعها دخيله على الذهن وكأنها ليست نابعه منه والهوام من أهم أوجه نشاط الحياة اللاوعية ، حيث يعد تمثيلاً لأشكال الاشباع البدائية جداً واللاوعية .. لمزيد من التفاصيل راجع دكتور مصطفى حجازى التخلف الاجتماعى (سيكولوجية الإنسان المقهور) ص ٢٨٠

(أكثر من شيء) ، وبالقبو – كما في بحر العشق والعقيق : "لاعتدال عثمان" وبالأرشيف (كما في قصة حب حفظت في أرشيف" : لزينب صادق") وبيت الزوجية : كما في الأخطبوط : لسناء البيسي" وبالقاهرة – كما في إحدى وثلاثون شجرة –"ووسط القبور" – كما في "امرأة على العشب" – لسلوى بكر" وبالمتاهة" والجهات الأربع و"المدينة القديمة" – في مجموعة سحر توفيق : أن تنحدر الشمس – وبالقاع الملحي ، والحائل ، والمدن الزجاجية كما في مجموعة الخيل والليل : لسهام بيومي .

أما الأماكن المنتقل إليها وهي المتسعة أو المفتوحة فهي : الهواء الطلق : في الهواء الطلق لسناء البيسي والحقول الخضراء – في الشيخوخة – للطيفة الزيات ، والميدان الواسع ، ومدينة التصاوير والتهاويل ، والبحر – في مجموعة يونس البحر "لاعتدال عثمان" والعشب ، والشجر ، في مجموعة "زينات في جنازة الرئيس "لسلوى بكر" وفي الطريق المتسع الذي لا يحده شيء – في مجموعة أن تنحدر الشمس – لسحر توفيق ، وفي البوابة – في الخيل والليل – لسهام بيومي" .

ودلالة الانتقال هنا من المكان الضيق إلى المكان الواسع ، أو من الوصف إلى الساكن السردي – كما سنرى في السطور القادمة – هو تصوير الحياة الحقيقة أو الحركة ، ذلك أن كلمة واسع : "كلمة ذات إيقاع تنفسي .. تنقل إلى اسماعنا صدى معتزلات وجودنا الحفية – إنها عدوة الاضطراب .. تسيطر على السكون الآمن للوجود ... تجلب الهدوء والاتحاد وتفتح أمامهم المكان بلا حدود : إن ذلك يجعلهم يتنفسون هواء الآفاق بعيدا عن جدران السجن الوهمية التي تسبب حالات القلق .." (٣٥) .

هكذا قد يعكس لنا توتر الخروج من المكان الضيق إلى المكان الواسع ، الرغبات الأصلية داخل الذات ، ومن ثم يمكنه أن يعكس لنا ماهية العلاقة مع الرجل وماهية صورته ، وهي صورة تتراوح غالبا بين ما هو "كائن" وما ينبغي أن يكون ، بين ما هو غامض ومجهول إلى ما هو واضح ومعلوم ، بين ما هو محدد ومسطح الصفات إلى ما هو مركب متعدد الصفات والمعالم .

ونمثل لذلك بالصورة المثالية التى رسمها "لاوعى" البطلة/الشخصية الرئيسية للرجل/الحبيب - فى أكثر من شىء "لوفية خيرى - فى مقابل الصورة التى بدت فجأة أمامها - فيما بعد - من خلال فعله (السفر المفاجىء) ومغادرته إياها ، ومثل هذا التناقض ، عجزت أن تستوعبه الذات ، وكان من نتيجة العجز هذا أن تخلخلت الذات فى ارتباطها بالمكان حولها : "لقد اهتزت الأرض تحت قدمى فجأة .. اضطرب كل شىء .. الظلام يكسو المكان .. وضوضاء سكنت وبقيت أنفاسها الحارة تلهث فى المكان وتحيله إلى كتلة من أشباح غير مرئية .." (٣٦) وكأن التخلخل الذى طرأ على صورة "الآخر تبعه تخلخل فى الأساس بالذات والمكان .

وفى قصص "اعتدال عثمان" يتكرر نفس التناقض بين ما كان وما أصبح ، ليكشف عن زيف صورة الآخر/الرجل أو التى رسمتها الذات له ، وفى الوقت نفسه يكشف عن المسافة الهائلة التى غدت تفصل بينهما وتتبلور هذه المسافة عبر الإحساس بالمكان : وبينما كان وجوده فى المكان "ينفث حضورا آخر غير مرئى .. يخيم على المكان كسحابه داكنة ظليلة جاءت فى غير موسمها" (٣٧) يصبح فيما بعد مجرد علامة : "غضب العيون المنطفئة على جلدى علامة حز دموى ومدموغ بوقع الشفاه القاسية على الحجر المنقوش بحية الصل" (٣٨) .

ورغم أن المسافة الفاصلة بين الجنسين تكاد تتلاشى فى قصص "سناء البيسى" حيث تتصاعد فى داخلهما الرغبة فى اللقاء - وتتزايد كل يوم - فى مكان خاص بهما : "ملجأ يظلله مع الحبيبة بعيدا عن نهش العيون وألسنة الثعابين .. يحكى عشقا بالتفصيل .. يهمس بلا سلك تليفون .. يمد يده بكل ما تتيحه لولبية مفصلات عضلاته . يخدر خلايا توجسها .. يحبها براحته .." (٣٩) غير أن المكان ، (والذى يرمز فى حد ذاته إلى المناخ العام) ، يحول بينهم واللقاء ، حيث كان "مكان كئيب مظلم" . كنبه متراخية قائمة ومقعد ضخم ألوانه حالكة وكليم أطرافه ملوثة ببقع الحبر ومنضدة زجاجها مشروخ ، وطبق به بقايا فاكهة رخيصة وشباك فوقهة ستارة نقوشها وردات غير منسجمة .. فراش واسع وملاءة قذرة .. وزجاجة ويسكى فارغة بلا سدادة .." (٤٠) .

والمكان هنا يتسم بكونه مكانا "معاديا" ، يحول بين الذات ورغباتها ، وفى الوقت نفسه يحول قوة الرجل إلى عجز جسدى (كما فى "المياه الراكدة") وقيمة المكان هنا لا تكمن فى كونه صورة تجسد للفعل (الحركة) الإنسانى ،. ولكن أيضًا تجسم حال الذات بفقرة أو عجزة وفراغه (المرآة .. هو .. الحذاء .. زجاجة الخمر بلا سدادة" (٤١) أو بمعنى آخر فى حال سكونه !

وفى مجموعة "أن تنحدر الشمس" يفقد المكان صفاته الحيادية فى الواقع الفعلى ، ويصبح مشحونا بدلالات ، ومعان عدة ترتبط بمشاعر وانفعالات الراوية فى القصة وتنقل مزيجا من الإحساس بالوحدة (الانقطاع والهواجس وتتراوح بين اليأس أحيانا والأمل فى أحيان أخرى" (٤٢) .

ولما كان الاحباط هو المصير الحتمى الذى تؤول إليه كل تجربة أنثوية مع "الآخر" لذا كان الحلم هو المطاف الوحيد والأخير الذى يتجمل فيه "الآخر" والمكان معا ، تقول : "فى الحلم رأيت حبيبى .. رأيت السماء تضىء بألف لون .. والشجر فى الحلم ينمو ويخضر وتعلوه الزهور .. ليلتها حملنى إلى السماء ، طار بى كملك عظيم بين كل الجنات .. جلس بى على ضفاف الأنهار الأسطورية إنها الخمر والمياه العذبة" (٤٣) .

أما الرجل الكائن فى الواقع ، فإنما تطلق عليه مسميات (أسماء) تتناسب والمسافة الواسعة الكائنة بينهما مثل الرجل الغريب ، الرجل العجوز ، الرجل الكبير الحجم ، الرجل البعيد الغائب .

ويتكرر نفس الواقع فى قصص "سلوى بكر" حيث يتواكب قبح المكان مع قبح الزوج "فى قصة العاشقة" "يتسلل إلى أذنيها صوت شخير زوجها مختلطا بصفير صرصور مناوب فى عفشة المياه" (٤٤) ، بينما فى الحلم فقط تجد فايزة نفسها فى أحضان شاب جميل ، طويل فارع ، تشكلت ملامحه من صور كل الرجال الوسيمين .. يسألها هامسا أن ترحل بعيداً ... عن الدنيا ، إلى مكان هادىء نظيف ..." (٤٤) .

وفى " الخيل والليل" لسهام بيومى" تتضح بطولة وقدرية المكان ، حيث يتخذ موقعا رئيسيًا فى النص ، تتبعه – فى الدرجة الثانية – مواقع الأشخاص والمكان لهذا لا يبدو

منعزلا عن الذات ، بل العكس صحيح ، حيث يصاحبها فى توترها ، مجسدا لرؤيتها ، إلى نفسها و"الآخر" .

والمكان هنا يتشخص فى مسميات آسرة لذات الإنسان ، ومقيدة إياها فى قواقع ، وفى "مدن زجاجية" ، وبوابات حديدية عالية ، وغابات أسمنتية مسلحة ، ومن خلال الرؤى الزجاجية المتتالية ، نشعر بأننا أسرى لالهذا الواقع الخارجى بل لأوهامنا وأحلامنا ، وعندما تتكسر هذه المدن فإننا لا نعود إلى الواقع ، وإنما إلى منازلنا الزجاجية ، لنتطلع إليها من خلال الزجاج المضبب ، ومن خلف الزجاج تعود إلينا صورة الحياة فقيرة ومضنية .

والعلاقة بالآخر ضمن هذا الإطار لا تتجاوز الواقع ، بل تتأثر بضيقة الحتمى الذى يجمد "الآخر" ليتحول فى تشابهه بالمكان إلى عنصر مطاردة وقمع : "نظرت من خلال زجاج النافذة المغلق فرأت الحارس .. تخفى ياقتة نصف وجهه الأسفل ... كانت تشعر به يلاحقها فى المرات التى غادرته فيها .." (٤٥) .

وبينما تشيع ألفاظ المخبر ، العازف الأعمى ، نجد ألفاظا أخرى تشيع محببه إليها ، ولكنها بمثابة أطياف غير متحققة لها فى الواقع ، لأنها فى سرعة مروقها تظل بعيدة .. بعيدة عنها .. متمثلة فى "الفارس الملثم الصامت" .

* * * * *

هوامش : المكان .. والتشكيل الفنى لرؤية الكاتبة

(١) د. شاكر عبد الحميد : دراسة نفسية طوبولوجية ، مجلة القاهرة ، ع ٨٥ ، سنة ١٩٩٨

(٢) اعتدال عثمان : اضاءة النص ، ص ٦

(٣) لمزيد من التفاصيل أنظر : سوسن ناجى : الروائية المصرية وصورة المرأة ، ص ٢٨٠

(٤) ملك عبد العزيز : نفوس غليظة : م. الجورب المقطوع ، ص ٥١

(٥) نفسه : ص ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣

(٦) جميلة العلايلى : راعية الغنم ، مجلة الرسالة ، ص ٢٠٩٠

(٧) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ص ١٧١

(٨) جميلة العلايلى : راعية الغنم : ص٢٠٩٢ ، ٢٠٩٢

(٩) أليفة رفعت : من يكون الرجل ، ص ٩٧

(١٠) أليفة رفعت : عناقيد العنب ، م. من يكون الرجل ص ١٠٦

(١١) نفسه : ص ١١٠

(١٢) نجيبة العسال : بيت الطاعة ، ص ٢٥-٢٧

(١٣) نجيبة العسال : كل هذا لأنها حواء ، ص ٥

(١٤) أليفة رفعت : منظر بعيد لمئذنة ، م. ليل الشتاء الطويل ، ص ٥٩

(١٥) نجيبة العسال : كل هذا لأنها حواء ، م. سطر مغلوط ، ص ١١٦

(١٦) نجيبة العسال : دقات على النافذة ، م. كل هذا لأنها حواء ، ص ١١

(١٧) إحسان كمال : سجن أملكه ، ص ٢١

(١٨) نفسه : ص ٩

(١٩) زينب رشدى : الشيطان ثالثهما ، م، يحدث أحيانا ، ص ٥٦ ، ٥٧

(٢٠) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص ٩ ، ص ١١٢

(٢١) نعمات البحيرى : العنكبوت ، م. نصف امرأة ، ص ١٠٤

(٢٢) زينب رشدى : الشيطان ثالثهما ، ص ٥٩

(٢٣) عائشة أبو النور : ثورة في أعماق امرأة ، وربما تفهم يوماً ، ص ١٣٨

(٢٤) نفسه : ص ١٣٨

(٢٥) إقبال بركة : بساط الريح ، م. كلما عاد الربيع ، ص ٢٠

(٢٦) نفسه : ص ٢٢

(٢٧) عائشة أبو النور : المتمردة ، م. ربما تفهم يوما ، ص ٨٦

(٢٨) عائشة أبو النور : لكنهم لم يغتصبوا روحى ، م. ربما تفهم يوما ، ص ٨٦

(٢٩) نوال السعداوى : مجرد صورة ، م. حنان قليل ، ص ٦٩

(٣٠) نفسه : ص ٦٩ – ٧٠

(٣١) عائشة أبو النور : لكنهم لم يغتصبوا روحى ، ص ٨٦

(٣٢) حنيفة فتحى : شيء يموت ، م. السماء أيضاً تبكى ، ص ٣١

(٣٣) نفسه : ص ٣١

(٣٤) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص ٣٩

(٣٥) نفسه : ص ١٧٩ – ١٨١

(٣٦) وفيه خيرى : أكثر من شيء ، ص ١٠٠ ، ص ٩١

(٣٧) اعتدال عثمان : بحر العشق والعقيق ، يونس البحر ، ص ١٠٢

(٣٨) نفسه : ص ١٤٤

(٣٩) سناء البيسى : ساعة حظ ، م. هى وهو ، ص ١٧١

(٤٠) سناء البيسى : المياه الراكدة ، م. فى الهواء الطلق ، ص ٥٠

(٤١) نفسه : ص ٥٢

(٤٢) اعتدال عثمان : النظريات النقدية الجديدة وأدب المرأة ، ص٢٧ ، تضامن المرأة ندوة .

(٤٣) سحر توفيق : الجهات الأربع ، م. أن تنحدر الشمس ، ص ٢٣-٢٧

(٤٤) سلوى بكر : العاشقة ، زينات فى جنازة الرئيس ، ص ٦٠ ، ٦١

(٤٥) سهام بيومى : التداعيات القديمة ، م. الخيل والليل ، ص ٦٩

خاتمة

عنيت هذه الدراسة برصد معالم الصورة الفنية للرجل - وذلك من منظور الذات الكاتبة - كخطوة تكميلية تمكن من الولوج إلى عالم المرأة/ الكاتبة ، ومحور رئيسى يساهم فى الكشف عن رؤية الكاتب إلى العالم .

والوعى برؤية الذات الكاتبة يكشف عن مدى ادراكها للعلاقات الكائنة فى الواقع . ومدى تخيلها «للصورة التى ينبغى أن تسود هذه العلاقات فى المستقبل ... وكلما كانت أكثر عمقا وحساسية وذكاء كلما كانت أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع ..» (١) .

وكان مدخلنا الأول إلى دراسة صورة الرجل / الآخر هو الرصد لما هى صورة الذات . إيمانا بأن «الأنا» امتداد «للآخر» ، وصيرورة له . «والآخر» فى كل الحالات يمثل جزء من وجودنا ذاته «وكل شكل للعلاقة بين «الأنا» ونفسها ، وبين «الأنا» والأشياء . وبين «الأنا» والمطلق ، يكشف فى جوهره عن طبيعة الاتصال بوجود مفارق ، وعن طبيعة الانفصال عنه معا» (٢) .

وبقدر ما عنيت رسالة «الماجستير» (الروائية المصرية وصورة المرأة) بصورة الذات الكاتبة ، عنيت «هذه الدراسة» برصد صورة الآخر/ الرجل وكان المدخل الحقيقى للوعى «بالآخر» كان ولابد أن يسبقه الوعى بصورة الذات الكاتبة (الأنا) التى تأثرت . بطبيعة الحال - بموقعها من التاريخ بصفة عامة ، ومن مجتمعها بصفة خاصة ، مما كان له أثر إيجابى على مكوناتها «الايديولوجية» التى بدت وكأنها تعانى ظرفا اجتماعيا خاصا . أثر فى رؤيتها (للذات . والآخر) . ثم انسحب ليؤثر على لغتها وإحساسها بالمكان والزمان .

لقد بدأت هذه الدراسة بتساؤل طرحته رسالة «الماجستير» – من قبل – انتظارا لإجابة مستقبلية ، يدور حول «الذاتية» التى أصبحت سمة فى كتابات المرأة» (٣) ، مامبعثها ؟ وماهى الخصائص الجمالية التى يضفيه وجودها على النص الأدبى ؟ وهل هى نتاج ظرف اجتماعى وعوامل اقتصادية تاريخية خاصة بالمرأة ، أم هى جزء من تكوينها» إذا مااعتبرنا أن نرجسية المرأة جزء من تكوينها ؟ » (٣) . وهل من الممكن زوال هذه الذاتية إذا تحسن ظرف المرأة الاجتماعى والتاريخى والحضارى والاقتصادى ؟» (٣) .

ويثير مدخل هذه الدراسة هذا التساؤل للإجابة عليه ، وعلى تساؤلات أخرى تنتظر إجابة ... حيث يبدأ برصد منحنى التطور الذى طرأ على صورة الذات الكاتبة ، ومن ثم على رؤيتها ، وذلك عبر إثارته عددا من التساؤلات تتعلق فى مجملها بتخصيص مايدعى بالكتابة النسائية . وهل هناك خصائص بعينها للكتابة النسائية ؟ وتلك التساؤلات من شأنها أن تقود إلى الاستفسار عن وجود خصوصية بعينها – فى الذاتية النسائية. تنبع من خصوصية الموقع الذى تشغله هذه الذات ، ومماينتج عن هذا الموقع من معاناة تتسبب فى إحداث فقدان أو انقسام داخل الذات ساهم فى عزل المرأة اجتماعيا ونفسيا بطريقة أدت إلى اعتمادها المطلق على الرجل . أو بمعنى آخر جعلتها تستمد هويتها من نظرة الرجل إليها ، وترتب على هذه الرؤية أن أصبح الرجل محورا تدور الذات/ المرأة حوله لتحديد موقعها من العالم .

وكأن تحديد المرأة لذاتيتها حينئذ غدا مرتبطا بموقعها من عالم الرجل . وظل هذا الموقع أسيرا لماهية علاقتها به . وهى غالبا علاقة لاتتجاوز أشكالا ثلاثة :

١ – **علاقة خضوع** (ينشأ عنها استلاب واضح لهوية المرأة ، مما يفقدها ذاتها فى «الآخر») .

٢ – **علاقة تسلط** (تتبنى الذات خلالها شروطا تسلطية تعمل على نفى «الآخر» من عالمها) .

٣ – **علاقة توافق** (تتنازل الذات خلالها عن كبريائها لتتبادل الاعتراف بالذات الأخرى) .

وعبر هذه المحاور الثلاثة - من العلاقات - تشكل وعى المرأة/ الذات الكاتبة فى رؤى (اتجاهات) ثلاثة ، صنفت لأنماط ثلاثة من العلاقات . تشكل من خلالها معالم صورة الآخر/ الرجل . وهذه الرؤى/ الاتجاهات استندت فى تصنيفها . هذا - إلى الوعى الفردى والثقافى الخاصة بالكاتبة . قبل أن تستند إلى العمر الزمنى لها أو الجيل الذى تنتمى إليه .

وراهنت سمات «الاتجاه الأول» على اندراج كاتباته ضمن إطار محور التقليد ، بمعنى أن كتاباتهن ظلت تعيد إنتاج موقف رجولى تقليدى ، يساير ماهو سائد من قيم أدبية وفكرية - وذلك لانتمائهن إلى منظومة القيم السائدة فى المجتمع - حيث ظلت صورة الذات - لديهن - محدودة من خلال منظور الرجل والمجتمع إليهن سلفا . - وتبع هذا ضياع لملامحها الفردية ، ككاتبة ، وكشخص مختلف . ولما كانت الفردية تمايز واختلاف فى «الأنا» عن «الآخر» كان ضياعها مؤشرا دالا على انزواء «الأنا» وذوبانها فى الآخر/ الرجل . ومثل هذا التصور - الضمنى - للذات الكاتبة - يفسر سر دوران المرأة/ الكاتبة - هنا - فى تيار كتابات الرجل ، أى بتبنيها وتقليدها وإعادتها إنتاج مواقف تقليدية تتقمص فيها روح الرجل ، فى مقابل عجزها عن الافصاح عن عالمها وتجربتها فى صدق وحرية .

وأدركت كاتبات « الاتجاه الثانى » أن تحقق الذات الأنثوية لايتأتى إلا مع تحرر صورة الذات ، وتحرر صورة الذات لايكون إلا بخروجها ، من الداخل إلى الخارج - على الشائع والمألوف ، وتمظهر هذا فى شكل رفض صريح للأدوار التقليدية للجنسين . والكاتبات - بهذا - يتجاوزن مرحلة الفقدان الكامل للذات أو حتى الوعى بذلك إلى محاولة البحث عنها واستعادتها ، عبر صبغ حداثية تشكل أفكارهن ، وتصوغ للتناقضات التى تحيط أحلامهن ، مما دفعهن إلى التطلع إلى أفق مغاير .

أيضا أيقنت كاتبات « الاتجاه الثالث » أن تحررهن لا يكون إلا بتحررهن ضمنيا من منظورهن التقليدى إلى العالم ، وهذا فى حد ذاته يستدعى منهن إلغاء الانقسام من داخل ذواتهن ، وتحررهن من سجن الصورة التقليدية المرسومة للمرأة

سلفا وذلك بتبنى صورة جديدة عن الذات ، تبعثها رؤية جديدة - من جانبهن - للعالم ، لاتحاول نفى القديم وفى الوقت نفسه لاترحب به ، إيمانا بأن نفى القديم ليس مواجهة ، وإنما تأكيد لحضور هذا القديم وطغيانه . ومن ثم حاولن صياغة «الوعى» صياغة جديدة - تقرن بين الوعى الفعلى والوعى الممكن ، أو الكائن وماينبغى أن يكون - وعمدن فى تحقيقهن لذلك إلى الخروج لإعادة اكتشاف الذات من جديد .

****

وعنيت الدراسة على مدار «الجزء الأول» بالتحليل لتردد صورة الرجل - فى موقعه بالنسبة للمرأة - بين رحى الثابت والمتغير ، وذلك عبر الرصد للأنماط التى يمثلها وجوده فى الواقع - كرجل «سيد» أو مقهور ، أو «مثال» /حلم ، أو ماجن ، أو حبيب ، أو أب ، أو أخ ، أو زوج ، أو ابن - بناء على اعتبار أن الصورة هى «العنصر الثابت» أما رؤية الكاتبات - عبر اتجاهاتهن الثلاثة - فكانت هى العنصر المتغير ، التابع تغيره لتغير شخصية وثقافة وموقع الذات الكاتبة فى المجتمع .

فلدى كاتبات «الاتجاه الأول» تأثرت صورة الرجل بنوعيه العلاقة الكائنة معه فى الواقع ! ولما كانت هذه العلاقة تتسم فى مجملها بكونها «علاقة خضوع» لذا شغل «الآخر»/ الرجل موقعا إيجابيا (موقع الفعل والحركة) بينما ظلت «الأنا» (الذات الكاتبة) تشغل موقعا سلبيا (سكونيا ، منفعل بفعل أو حركة الآخر) . وكان النمط السائد المستحسن لديهن هو نمط الرجل «السيد» وقد تمثل هذا «السيد» فى صورة الأب ، والأخ والزوج أيضا .. بكل ماتنطوى عليه هذه الشخصية من معالم قمعية مباشرة . أما تمرد الذات الكاتبة / المرأة تجاه الرجل . بصفة عامة - فكان مضمرا ، وغير معلن . ظل يشبه حربا غير واعية ، خاصة فى فترة ما بعد الخمسينيات - استخدمت خلالها نفس منظومة الفكر التقليدى لتشئ الرجل إلى أداة إنتاج أو حافظة نقود ، أو ذكورة فحسب . غير أن الرجل - رغم هذا - ظل يشغل موقعا محوريا ، حيث احتفظ بموقع «الصدارة» بالنسبة لها ، وكان بمثابة القطب أو النواة لاحتفاظه بامتثال دورانها فى مداره .

ولدى كاتبات «الاتجاه الثانى» بدا الرجل - بالنسبة إلى المرأة - مهمشا ، لايملك أى دور فى حياتها ، بينما أصبحت هى الطرف الأكثر مقاومة لغبن الواقع ، صاحبة الحركة والفاعل والدور المتغير ، لكن الرجل رغم هامشيته هذه ظل مستدعا طوال الوقت داخل وعى البطلة / الذات الكاتبة .

ويلاحظ تحقق انسحاب فعلى يصيب دور الرجل . بصرف النظر عن كون هذا الرجل قويا أو ضعيفا ، أخلاقيا أو غير أخلاقى وهذا الانسحاب لم يكن نتيجة حتمية للظرف الاجتماعى فحسب ، بل أيضا كان نتيجة حتمية للرؤية المهيمنة - الخاصة بالذات الكاتبة - بما تنطوى عليه من نزعة تسلطية تبغى نفى «الآخر/ الرجل» ، وهذا الظرف/ الموقع كان من شأنه أن دفع بالرجل إلى المواقع الخلفية/ السلبية ، بينما احتفظ للمرأة بمواقع الصدارة ، أو الهيمنة على الواقع ، حيث ظلت تقاوم ، إيمانا بالدور الجديد الذى احتلته ، ولايمكن لها أن تتركه ، بينما وقع الرجل بين فكى التدهور الاجتماعى ، وموقف الذات الكاتبة ، فظل مرتبطا بالأدوار «الأبوية» أو الأدوار المطالب بها ، بالإضافة أنه لم يحدث تحول جذرى للمجتمع يغير لنمطية العلاقة التقليدية بينه والمرأة . وبالتالى بقى الرجل محاصرا بين دورين ، أن يظل رجلا - بمعنى أن يكون «السيد» - وفى الوقت نفسه ظل عاجزا عن لعب أى دور فى حياة امرأته ، فتركها تنطلق وكأن الذات هنا انطوت على حال من اليأس تجاه الرجل فى أن يلعب دورا ايجابيا حقيقيا فى حياة امرأته . لذا بدت أحداث قصصهن تدفع به إلى هامش لم يكن له من قبل .

أما صورة الرجل لدى كاتبات «الاتجاه الثالث» فتبدو عبر محاولتهن الدائبة لإلغاء «الثنائية» داخل ذواتهن . وذلك لتحقق تطابقا بين الصورة المرئية للرجل ، والصورة المتخيلة له - داخل الوعى - نظرا لاعترافهن بأن هويتهن لايمكن أن تتحقق إلا عن طريق تبادل الاعتراف بالذوات الأخرى .. غير أن الصورة المرئية - له - من منظورهن ظلت تحمل منظومات الفكر التقليدى ، لذا انطلق وعيهن ليطرح نماذج بديلة له ، انتظارا لصورة جديدة تبزغ فى الأفق . وهذا فى حد ذاته يعنى عدم الاعتراف بالنماذج التى يقدمها الواقع للرجل ، لهذا قمن بالفعل (الحركة والتجريب) مستخدمات

أسلوب الصدمة بهدف زلزلة الألفة - الخاصة بالمفاهيم التقليدية السائدة - عن الأدوار الشائعة للجنسين . ومن شأن هذا الأسلوب أن يساهم فى خلق المناخ الملائم لتقبل هذه الصور (الأدوار المستحدثة للجنسين) . كما يساهم فى تحقيق رغبتهن لا فى الاكتشاف الحقيقى للذات فحسب بل أيضا فى تحقيق الوحدة داخلها .

وكأن الرجل - لدى كاتبات «الاتجاه الثالث» - ظل محاصرا أيضا برؤية الكاتبة . بما تنطوى عليه من رفض مضمر لدوره التقليدى ! فظهر متمثلا رؤى وأفكارا جديدة ، تعلمها من المرأة تارة ، وعلمها إياها تارة أخرى .. وبهذه جنبته هؤلاء الكاتبات الموقع الهامشى فى صنع الأحداث . لكن صورته - رغم هذا ظلت تحتل موقعا خلفيا ، إذا ماقورن بالموقع الذى شغلته المرأة/ الذات الكاتبة فى النص .

****

وإذا كان «الجزء الأول» قد عنى بتحديد معالم صورة الرجل عبر رؤية الذات الكاتبة ، فإن «الجزء الثانى» عنى بالتحقيق من مدى نجاح هؤلاء الكاتبات فى توصيل رؤيتهن عبر أدوات تعبيرية من شأنها أن تجسد ماهية الصراع الذى تعانيه الذات الكاتبة ، وفى الوقت نفسه تعرى حقيقة صدق أو زيف رؤيتها وهل هى نتاج ذاتيتها الأصلية ، أم نتاج تمردها على وضعها فى المجتمع ؟ أم على العكس نتاج تماهيها فى الرجل ، واستيطانها ايديولوجية المسيطرة عليها . ؟

ويشكل نوعية الصراع الذى تعانيه الذات الكاتبة منطلقا أوليا ينتج عنه تفسيرا لأولويات التشكيل الفنى لصورة الرجل عبر التسلسل المنطقى للفعل الذى يصدر عنه (الحدث) ، أو اللغة التى يتحدث بها ، وأخيرا عبر عن موقعه من الزمان والمكان الذى تحسه «الذات الكاتبة» .

فالذات الكاتبة لدى كاتبات «الاتجاه الأول» - على سبيل المثال - لم تعان صراعا تجاه الرجل ، نظرا لسمة الخضوع التى تحكم علاقتها به - خاصة فى فترة ماقبل الخمسينيات - ، أما فى فترة مابعد الخمسينيات فيتبدل هذا الخضوع إلى تمرد مضمر من شأنه أن يؤثر سلبا على صورة الرجل ، لتهمش تدريجيا أو تحتل موقعا

خلفيا بالتدريج فى حين تتقدم المرأة (البطلة/ الذات الأنثوية) لتحتل مواقع الصدارة فى النص القصصى تدريجيا) .

وبعد أن كان الرجل يتصدر النص بصفته صورة متعالية خارجة بقوتها عن حدود الضعف الإنسانى ومتحكمة فى بقية أفراد القطيع ، وذلك فى قصص الكاتبات فى فترة ماقبل الخمسينيات – فإنه يهمش ليحتل مواقعا ثانويا فى فترة مابعد الخمسينيات وينعكس هذا الموقف على الشخصية القصصية للرجل (سلبا) : حيث تنتقى معالم الداخل لديها بانتقاء الصراع ، وينتقى الصراع لانتقاء وجودها مكتملا فى النص . وكأن إحساس هؤلاء الكاتبات بفقدانهن ذواتهن يؤثر سلبا على صورة الآخر/ الرجل وذلك لتمركزهن التدريجى حول الذات بهدف تعويض الفقد للذات .

ورغم أن الرجل يحتل موقعا مهيمنا فى واقع هذه الشخصية ، وفى وعيها إلا أن هذا الموقع يتراجع على مستوى المشاركة فى الفعل / الحدث ، وذلك لانزواء حركته أو تراجع فعله بالتدريج ، فى مقابل بروز حركتها (هى/ البطلة) فى النص وهى منفعلة به دائرة فى فلكه .

ورغم التمرد الضمنى الذى تبديه كاتبات «الاتجاه الأول» فى فترة ما بعد الخمسينيات إلا أن هذا التمرد ينسحب إلى بنائهن للحدث فى قصصهن وذلك : لاحتفاظهن بالسببية/ المنطقية فى تسلسل أحداث قصصهن ، كعامل أساسى استندت إليه شخصيات قصصهن لتبرير حركتهن . ولعل احتفاظهن بمنطقية تسلسل الأحداث يوشى برغبتهن فى الاحتفاظ بالشكل أو الهيكل التقليدى للنظام الاجتماعى/ الأدبى السائد . بما يتضمنه هذا النظام من قيم وصور مازالت فى واقعهن .. وهذا فى حد ذاته يؤكد على مقولة انقسام الذات لديهن واستمرار الثنائية كسمة مستقرة تصف تكوينهن .

أيضا لاينسحب هذا التمرد المضمر على «اللغة» حيث نجد أن هؤلاء الكاتبات يتبنين منظور «الراوى العالم بكل شئ» . كما تبنين من قبل منظور الرجل عن صورة الذات ، ومنظور المجتمع عن الأدوار الاجتماعية للجنسين . وتكون الراوية هى المسيطرة على النص القصصى ، حيث تراها تعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات

القصصية ، ومن شأن هذا الحضور أن يؤثر سلبا على الصورة الفنية (الرجل) حيث يفقدها حريتها وحركتها ومن ثم نموها الفنى ... غير أن اقتحام وسيطرة هذه الراوية - للنص - يقل تدريجيا فى فترة ما بعد الخمسينيات وهذا فى حد ذاته يعكس التغير الطفيف الذى طرأ على موقع الذات لديهن ، غير أن هذا التغير يعكس تأثيرا طفيفا على اللغة ، نظرا لثبوت واقع الرؤية «الثنائية» لديهن إلى العالم كرؤية نهائية تعيد صياغة الواقع الهرمى .

غير أن هناك ارتباط يظل بين : مشكلة الشخصية ، ومشكلة من الذى يقدمها ، بمعنى أن المادة القصصية التى تقدمها الكاتبات عموما فى العمل القصصى لاتقدم مجردة ، أو فى صورة موضوعية تقريرية ، إنما تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذى ترى الكاتبة من خلاله الأشياء وتستقبلها بطريقة ذاتية تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصة بالإضافة إلى الطريقة التى تختارها الكاتبة لتقدم بواسطتها قصتها ، وموقعها الذى تختاره - يكون - وفقا لموقعها من منحنى التطور فى الواقع .

ومن ثم فهناك علاقة كائنة بين «المؤلفة» والراوى ، والشخصية الرئيسية وتحليل هذه العلاقات بينهم كفيل للوصول بنا إلى دلالة تميز هذه العلاقات ، فالكاتبة - على سبيل المثال - نجدها فى «الاتجاهات الثلاثة» تطلب ضمير القص النسائى حيث تتخذ من البطلة المرأة . لا البطل الرجل - محور البطولة (كشخصية رئيسية) فى مقابل تغيبها الرجل ، لنراه من خلال منظور المرأة / البطلة/ الشخصية الرئيسية التى أخذت بالتدريج تتقدم فى موقعها نحو الصدارة .

ويندرج حضور/ استدعاء شخصية الرجل تنازليا عبر «اتجاهات الثلاثة» حيث يتناسب حضوره طرديا مع رغبة الكاتبة فى السيطرة على النص ، وكلما ازدادت هذه الرغبة كلما ازداد حضور المرأة كشخصية رئيسية فى النص وكلما قلت ازداد حضور الرجل كشخصية رئيسية فى النص .

ولدى كاتبات «الاتجاه الأول» يبدو حضور الرجل كشخصية رئيسية فى زيادة نسبة (عدديا) لدى كاتبات الاتجاهين «الثانى» و «الثالث» وهذا فى حد ذاته يرجع فى الغالب إلى الطبيعة التقليدية للنص : بما تنطوى عليه من تبنى عام للقيم الأيديولوجية والأدبية

السائدة فى المجتمع . أما القلة النسبية فى وجود الرجل (كشخصية رئيسية) لدى كاتبات «الاتجاه الثانى» فإنما تؤكد على رغبتهن – الضمنية – فى نفى الرجل من الوعى ، لتحقيق سيطرة على العالم عبر النص ، تقابل سيطرته فى الواقع . أما تلك الزيادة النسبية فى ضمير القص الرجولى لدى كاتبات الاتجاه الثالث – بالنسبة إلى كاتبات الاتجاه الثانى – فإنما تبدى تحررهن النسبى من رغبة السيطرة على العالم والآخر رغم وجودها فى مقابل تزايد الرغبة لديهن فى تحقيق علاقة جدلية مع «الآخر» .

غير أن تغليب استدعاء الرجل عبر خطاب المرأة – لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة – يفقدها الكثير من حضورها الاتى ، مما يجعل وصفها يبدو تقريريا فى الغالب ، كما تبدو حركتها مفتقرة إلى الواقعية . خاصة وأن عالمها الداخلى بدا ضامرا مجهولا مما أثر سلبا على معالم الصراع لديها ، وفى الوقت نفسه شكل انتقاصا فى منظور هؤلاء الكاتبات إلى الرجل ، ذلك أنه لم يستكمل مقوماته فى الغالب كشخصية يتصالح داخلها الأضداد – إلا فى النادر – وهذا فى حد ذاته يعد نتيجة – ضمنية – لتهميش الكاتبة/ المرأة له فى القص . وكأن صورته – بهذا – تأتى امتداد لوجهة نظرها عن ذاتها ، لاكإمتداد لصورته الحقيقية فى الواقع ، لذا بدت إما صورة مصنوعة من الرضا المرأة / الكاتبة (كما هو لدى كاتبات الاتجاه الأول) . وإما مرفوضة نتيجة تطور الوعى الذات الكاتبة ، وتفاقم الإحساس بالاستغلال – لدى الذات الكاتبة فى «الاتجاه الثانى» . ويكون هذا الرفض مادة أساسية تدعم صورة الرجل بالأفكار ليصبح بوقا للكاتبة تبشر بأرائها من خلاله مما يؤثر على ديناميكية هذه الشخصية فتأتى مجرد فكرة مفتقرة إلى أبعادها وحركتها . أيضا تظل الصورة الفنية للرجل فى إطار هذا المنظور – الذى يعنى بالهيمنة على النص أيضا ، لدى كاتبات « الاتجاه الثالث » . فى إطار رغبتهن فى الهيمنة على العالم / الأخر .

وتبعا لتغير «صورة الذات» لدى كاتبات الاتجاهات الثلاثة – تغير موقع «الراوى» (الراوية) لديهن – كما أوضحنا – وتبع ذلك تغيرا فى المنظور التعبيرى الذى انطلقن منه لتشكيل رؤاهن المختلفة ، مما أثر إيجابا فى النسيج اللغوى لديهن ، وبينما آثرت كاتبات «الاتجاه الأول» تغليب لغة الرد «نجد أن كاتبات «الاتجاه الثانى قد عنين أكثر

بلغة الوصف التى تتفق ورغبتهن فى التحليل الذى من شأنه أن يحدد لرؤيتهن موقفا محدد المعالم من الواقع . أما كاتبات «الاتجاه الثالث» فإنهن انحزن إلى لغة الحوار التى من شأنها أن تمكن من استيطان داخل الشخصية وإظهاره .

ولدى كاتبات «الاتجاه الأول» بدت «لغة السرد» أيسر وسيلة ساهمت فى توصيل حكيهن المباشر ، نتيجة تعاملهن الخارجى مع اللغة ، كما أن الآخر/ الرجل بدت صورته . فى إطار هذا النسيج فى صورة وصف خارجى ، أو فى شكل حوار منقول ، مستقل ، لاتتدخل فيه البطلة/ الراوية . وربما كان هذا سببا فى أن أتت منفصلة عن الذات الأنثوية / البطلة ، موصوفة بلغة خارجية ، معتمدة على المباشرة والتقريرية . مفتعلة أحيانا . ومثقلة بالألفاظ الضخمة والحلى البلاغية والزخرفة .

لما كان الرجل - لدى هؤلاء الكاتبات - يمثل السلطة والتى بينه وبينها مسافة ما تحول دون الاندماج معه والدخول فى عالمه أو تمثله لذا ظل فى منظورهن «بنية ثابتة» عديمة التشكل - لكونها منتهية . أحادية الدلالة ولغته بالنسبة لهن ظلت بمثابة لغة آمرة» ، ومن ثم تمفصل عالمه كى يظل داخل فلك متعال ، لاداخل جو للاتصال المألوف . ربما لتلك الأسباب وغيرها - عجزت كاتبات «الاتجاه الأول» عن الولوج داخل عالمه - فنيا - لتمثل حواره الداخلى ، واكتفين بالوقوف بعيدا ، بالنظر إليه ، بتوصيفه أو نقده بلغة خارجية .

كذلك يمثل اسم الشخصية القصصية للرجل فى القصة النسائية مدخلا هاما يمكن من فهم رؤيتها وإدراك حقيقة موقفها من الرجل . وفى الوقت نفسه يعكس حقيقة موقعها من حقبة التطور الأدبى والاجتماعى فى الواقع .

واسم الشخصية - لدى كاتبات الاتجاه الأول - تبع هندسة البناء التقليدى لديهن ، بما ينطوى عليه هذا البناء من تصميمات جاهزة سابقا ، بفعل «الراوى العالم بكل شئ» لذا أتى الاسم - لديهن - محدد الصفات والوظيفة والهوية . كما تأثر باللغة التى تختارها الكاتبة ففى فترة ماقبل الخمسينيات - نجد لغة الكاتبات تعمد إلى الخطابية والتقريرية التى لاتخلو من وعظ لذا بدا الاسم خاليا من الايحاءات والمدلولات الرمزية . أما فى فترة الخمسينيات فنجد خفوتا واضحا فى لهجتهن للوعظ والارشاد فى مقابل

شيوع لغة تحليلية ، لذا وجدنا الاسم قد أخذ البعد الأول/ المباشر للكلمة ، بمعنى أن الاسم أتى ليصف سلوك الشخصية أو ليحدد موقعها من بيئتها التى تعيش فيها .

ولما كانت الذات الكاتبة – لدى هؤلاء الكاتبات – لم تتخلص بعد من التبعية النفسية للرجل ، كما أن إحساسها بالزمن اعتمد إلى حد كبير على الخبرة – بما ينطوى عليه هذا الشعور من إحساس ذاتى بالاستمرار مع الماضى ، إلى جانب ترابطها عبر بناء زمنى متسلسل . لذا أتت الشخصية القصصية للرجل مكتملة / محددة الصفات من الخارج ، غير أنها بدت مفتعلة ، غير أصلية – نتيجة فقدان هذا الذات هويتها وماترتب على هذا هو تبنيها ماهو شائع من قيم وأفكار فى مقابل كبتها كل ماهو فردى وأصيل داخلها ونشأ عن هذا : أن تأثرت الصورة الأدبية للرجل سلبا ، حيث جاءت تقليدا للصورة الأدبية الشائعة فى الواقع أو فى الأدبيات السائدة (للكتاب الرجال) .

ورغم تحقق درجة من الوعى بهذا الفقدان – لدى كاتبات مابعد الخمسينيات – إلا أن هذا لم يحمها من التأثر أو التبنى للصورة الشائعة عن الرجل – فى الواقع – نتيجة دوام تبعيتها الفكرية والنفسية للقيم السائدة .

ونظرا لاتساق الذات الكاتبة هنا مع الأيديولوجيات السائدة فى المجتمع ، والتى من شأنها أن تنتظر من المرأة صفات مرسومة مسبقا عن «ماينبغى أن تكون عليه» من السلبية والانتظار لحركية الآخر/ الرجل تجاهها ، لذا نجد المرأة تبدو فى موقع السكونية ، بينما يظهر الرجل فى موقع الحركة وفعل الحركة هذا يعكس ماهية تبنى هؤلاء الكاتبات لتلك القيم السائدة . والمكان – لهذا – يبدو إيجابى التأثر على بناء الشخصية القصصية – هنا – حيث نجد قيمة تنتقل إلى ساكنيه ، لتؤثر فى حركتهم وفعلهم أيضا .

غير أن إحساس الذات الكاتبة بالمكان – لدى هؤلاء الكاتبات – يتأثر بعلاقتها مع الآخر/ الرجل ويتجسد فى صورة تآلف وانتماء إلى المكان فى حالة رسوخ تآلف أو انتماء مع الآخر/ الرجل أو العكس معنى اغتراب الذات عن المكان فى حالة سكونية العلاقة مع الآخر وسلبيتها .

****

ولدى كاتبات «الاتجاه الثانى» نجد الصراع تابعا لنمطية علاقة التسلط الكائنة بينها والآخر وتحدث نوعية هذا الصراع انقساما فى الهوية - بسبب تفاقم وعيهن بالاستقلال - ينعكس على عملهن الإبداعى فى صورة اضراب فى التعبير عن آرائهن ، وفى تماسك نسيج الصورة الفنية التى ترسمها الذات لنفسها والآخر .

ورفض «الآخر» يبدأ برفض الذات والتمرد على دورها التقليدى ، فى مقابل الحنين إلى الضد أو إلى شخصية رجولية منحوتة على مقاس ذاتى - لا استقلال لها ولارؤية - تقترب معالمها من صفات الذات أو الشخصية الرئيسية (الأنثوية) . وهذا فى حد ذاته يعنى الرفض للمعالم الكائنة للرجل فى الواقع ، يتمظهر هذا فى صورة نفيه من مسرح الحدث ، فى مقابل استحضارها / تداعيها إياه عبر ذكريات الشخصية الأنثوية التى تتماهى فيه ، وتبحث عنه بحثها عن ذاتها الحقيقية . وإذا ماتموضع بالفعل على مسرح الأحداث ، فإنه سرعان مايتبنى أفكار الكاتبة أو يكون بمثابة البوق الذى يردد لرؤها فى «العالم الآخر» وفى الوقت نفسه يفرغ من مضمونه الفكرى ويحجر على حريته كشخصية قصصية ... وهذا يعنى النفى لعالم «الآخر» ويتضمن هذا النفى للكثير من معالم الصراع الداخلى لديه .

ويظل حال الانقسام داخل الذات الكاتبة سرا يفشى حقيقة عجزهن عن التطابق - بين الرؤية والفعل أو التخيل والواقع - أو بين الصورة المتخيلة (للذات) والصورة الواقعية لها - أو عن تحقيق تغيير على مستوى الشعور غير أن عملية تغيير هذا الوعى لايمكنها أن تكون فاعلة إلا إذا ارتكزت على الاستقلالية ، أى حينما يتم تمثل الواقع وحينئذ يمكن تجاوزه ، أو على الأقل يمكن إزالة هيمنته .

وتنطبع رؤيا الاحتجاج / الرفض - هذا - فى صورة رفض للتسلسل التقليدى للحدث - يعكس رفضهن للبناء الهرمى فى المجتمع - وذلك باتباع أبنية جديدة من شأنها أن تطرح أزمة الذات الجديدة ، فى علاقتها مع الرجل بأشكال متباينة تعكس أزمة الذات وحدة رؤيتها الرافضة .

كما رؤيا الاحتجاج - أيضا - على «اللغة» فى صورة اختفاء تدريجى لسلطة «الراوى» (العارف بكل شئ) ، وهذا فى حد ذاته يعكس طابع الرفض لسلطة المؤلف

المطلقة / المهيمنة ، والتى تمثل النظام الأبوى الذى يمثل فيه الرجل – تماما كالمؤلف – القمة ، على حين تبقى المرأة/ القارئ فى موقع أدنى (المتلقى) هذا نتيجة التغير الذى حدث فى صورة الذات ، والذى ترتب عليه رغبة ضمنية فى تقديم المغفل عمدا فى مجتمع (المرأة) بوضعها فى موقع الصدارة . فى مقابل ارجاء/ تهميش من له صدارة فى الواقع (الرجل) ليحتل موقعا خلفيا فى النص .

وموقع «الراوى» تبعا لذلك يتدرج ليصبح على قدر معلومات الشخصيات عن نفسها ، حيث يندمج فيها .. وميزة هذا المنظور – الرؤية مع – تكمن فى كونه ينقل المادة القصصية ، محققا للواقع رؤية بعين الشخصية ، وينتج عن هذا أن تصبح أغلب الكاتبات منطلقة من موقع القص الذاتى ، مما يؤثر سلبا على الصورة الفنية لشخصية الرجل حيث نراها فى الغالب من منظور البطلة/ المرأة .

وتبعا لموقع «الراوى» – هنا – وارتفاع صوت الشخصية ، وطبيعة رؤيتهن المحتجة تغلب «لغة الوصف» حيث تأتى متفقة ورغبتهن فى التحليل الذى من شأنه أن يحدد لرؤيتهن – إلى الرجل – موقفا محددا ، أو ملامحا بعينها تبرر أسبابا واقعية لرفضهن إياه .. غير أن هذا الرصد الدقيق جاء وكأنه صورة وصدى لحياة القاصة النفسية ورؤيتها وتجاربها الفردية . وتبعا لهذه النظرة بدا الرجل كيانا ماديا غائبا تستدعيه الكاتبة لاعبر وصفها للخارج فحسب بل عبر وصفها للداخل أيضا .

ويتأثر اسم الشخصية (الرجل) لدى هؤلاء الكاتبات بالتطور الذى طرأ على لغة الكاتبة ، أو بخروج الكاتبة من إطار القوالب الثابتة إلى إطار موح وخادم لأفكارهن ، فيأتى اسما حاملا البعد الثانى (غير المباشر) للكلمة محاولا رصد الدلالة العكسية لما هو كائن بالفعل من أحداث وشخوص . وقد يختفى الاسم تماما – أو تكتفى الكاتبة فيه بذكر الاسم الأول أو الحرف الأول من الاسم بهدف نفى أى تحديد لمعالم هويته وذلك لتجريد الشخصية أو الوصول بها إلى العام . بمعنى آخر الارتفاع بالشخصية من قضية الخاص إلى العام .

ويؤثر تحطيم النموذج التقليدى للدور الاجتماعى الخاص بالجنسين لدى هؤلاء الكاتبات ، خاصة فى فترة مابعد الخمسينيات . على الخبرة الزمنية للذات فى صورة

إحساس متزايد بالعزلة وسط اللحظة الزمنية الحاضرة ، ظهر فى صورة تفتيت للوعى - لديها - مما يؤثر سلبا على رؤيتهن إلى العالم ، ومن ثم على الصورة الأدبية (للرجل) فانقسمت هى الأخرى لتتأثر بالقطوع التى أصابت الخبرة الزمنية . وتتقيد برؤيتها الرافضة له ولما كان الرجل يقابل فى وعيهن «الزمن» لذا بدت رغبتهن فى نفى الزمن من الوعى ذات دلالة . قابلها نفى فعلى للرجل من واقع النص .

ولدى هؤلاء الكاتبات يبدو التمرد على «المكان» امتدادا للتمرد على البشر أو الرجل بصفته الممثل الحقيقى للسلطة الفوقية فى المكان والتى من شأنها أن تحد من حريتها وحركتها ، لذا يتشكل تمردهن ورفضهن للمكان عبر تمردهن عليه أو نفيه . ونفى الرجل - هنا من المشاركة الحقيقية فى تطوير الحدث - هنا - يعد مقدمة ضمنية تجسد رغبتهن من الواقع ، أو على الأقل نفى سلطته عنه من المكان بوضعه فى موقع السكونية (اللاحركة) فى مقابل تجسيدهن حركة المرأة ، بتأكيد سلطتها على المكان ولو عبر حركتها المعلنة/ الصريحة .

وتتجاوز كاتبات «الاتجاه الثالث» مرحلة الصراع وذلك بدخولهن فى علاقة توافقية مع «الآخر» تستبعد النموذج التقليدى المتسلط (الرجل السيد) بكشف مواطن التناقض فيه كما تبحث عن شكل جديد للعلاقة يؤدى إلى رؤية جديدة للعالم .

وتبدى هؤلاء الكاتبات محاولات لإلغاء الصراع الداخلى من ذواتهن بالدخول فى علاقة لا تطمح إلى الاتحاد مع «الآخر» فحسب ، بل تطمح إلى تجاوز الخاص إلى العام ، أو بمعنى آخر تطمح إلى إلغاء «الثنائية» أو الانقسام القائم داخلها عن طريق تجاوز الصراع التقليدى بينها و«الآخر» بتبنى قضية عامة ، أو بطرح القيم التقليدية واستبدالها بقيم جديدة ، أو بالخروج الفردى نحو مطلق . بيد أن هذه المحاولات لاتعبر عن معنى التجاوز ، حيث تظل الذاتية (Identification) صبغة تتسم كتاباتهن - أيضا - نتيجة عدم استقطابهن الرجل فى رحلة خروج ثنائى - على ماهو قائم - حيث يظل خروجهن فرديا يعنى باستكشاف الذات فحسب .

ومعالم صورة الرجل – هنا – تظل تتناقض مع المعالم الشائعة عن الرجل التقليدى فى الواقع حيث تتبنى هؤلاء الكاتبات رسم صورة جديدة له تتسم ورغبتها فى تحقيق بديل للصورة الشائعة عنه – ولو فى الخيال أو الحلم – أيضا نظرته إلى المرأة لاتكون هى نفسها النظرة القديمة ، بل تتلون بلون الصورة الجديدة للذات ، التى اكتسبت طابعا جديدا ورؤية مغايرة .

وترسم الكاتبات هذا النموذج الجديد للرجل عن طريق طرح بدائل / حلول للواقع فى صورة تشكيلات بديلة «للحدث» التقليدى/ الهرمى من شأنها أن تعكس رؤيتهن الجديدة إلى العالم ، وقد تغير مفهوم «الحبكة» لديهن نسبيا من مسار هرمى متسلسل إلى مسار تتقاطع فيه الأزمنة والأماكن عبر وسائل عديدة تبدأ من الاستعانة بأسلوب القص الشعبى ، أو اللجوء إلى الحلم والتخيل – بوصفه أداة مساعدة لاختراق الواقع – أو المزج بين خصائص القصة والقصيدة حتى استخدام المونتاج وإحداث قطوع فى الزمن .

ومحاولة خروج هؤلاء الكاتبات عبر تشكيلات فنية تختلف عن محاولات خروج كاتبات «الاتجاه الثانى» ، نظرا لتجاوزهن رفض الأنماط التقليدية إلى محاولة تحقيق البديل أو إيجاده . ربما لتحقق تغيير فى الوعى داخلهن ترتب عليه تغيير فى الرؤية – وفى العلاقة بالرجل والعالم ، وأخيرا فى الأدوات الفنية التقليدية – وكل هذا لمحاولة تأسيس معرفة مغايرة «بالآخر» تساهم فى تحرر علاقة الذات معه .

ولدى هؤلاء الكاتبات يخفت صوت الراوى تماما فى مقابل ارتفاع صوت «الشخصية» ، لذا نجد القص يتجه إلى تبنى المنظور الذاتى ، بحصره داخل وعى الشخصية ، أو عدد من الشخصيات (الأصوات) . وهذا فى حد ذاته يعد نوعا من الإحاطة بسلطة الراوى (المحيط علما بكل شئ) كامتداد للرغبة الضمنية فى الإحاطة بسلطة الرجل فى الواقع – ذلك أن الاختفاء المتزايد لسلطة «الراوى» يقوم على تحدى السلطة المطلقة للفرد (الرجل) فى مقابل الإعلان عن حرية الذات .

ولما كان «الحوار» هو أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية ، لذا أفادت هؤلاء الكاتبات من لغته فى نقل احساسات الشخصية القصصية «للرجل» ورسم أبعادها

النفسية المرتبطة برؤية الكاتبة ، ورغبتها فى خلق جو مرح يصور أبعاد المعاناة التى يعيشها الرجل والمرأة على حد سواء ، حيث إن القضية هنا تجاوزت هم الذات الأنثوية إلى هم الذات الإنسانية عامة .

وبدل أن كان الرجل كيانا ماديا منفصلا (الاتجاه الأول) أو موصوفا – بصفته غالبا ، تستدعيه الكاتبات عبر لغة الوصف الداخلى أو الخارجى (الاتجاه الثانى) . يغدو هنا نسيجا رمزيا كائنا فى ذات اللغة ، مرتبطا برؤية الكاتبة الشمولية إلى العالم .

ومع تخلص هؤلاء الكاتبات من وهم الفرد / السيد ، يتغير مفهومهن عموما ، وللرجل خاصة ، حيث لايعد – في منظورهن – هو مركز الكون ، بل يغدو متواضعا فى مجاله الخاص – كما يتغير مفهومهن للشخصية القصصية ، حيث تغدو غير متميزة بوجود حقيقى ، وتكاد تخلو من الملامح وأحيانا من الاسم وقد تبزغ فجأة كشئ مفاجئ وغريب . ويشير عدم ذكره الكاتبات هنا «اسم الشخصية القصصية للرجل» – سوى عبر تعريفات رمزية أحيانا أو نعوت تصفها ، ولاترسم لمعالمها – إلى محاولة الكاتبات تجاوز قضية الفرد إلى قضية المجموع ، أو تجاوز قضية الأنا/ الذات إلى النحن . لذلك فقد تسمه الكاتبة بدلالات غير مباشرة ترتبط أحيانا بالتراث الدينى ، أو باللاوعى الفردى أو الجماعى ، وقد يأتى الاسم كرمز أو امتداد يعيد لقصة شائعة موجودة فى التراث الشعبى ، القديم أو المعاصر بشكل آخر .. وهذا فى حد ذاته قد يترجم لرغبة الكاتبات – الضمنية – لا فى إعادة صياغة لا الأنا أو الآخر/ الرجل فحسب بل إعادة صياغة المجتمع/ النحن بتغيره أو بإعادة تشكيله من جديد .

ويتمثل تشخيص كاتبات «الاتجاه الثالث» للزمن عبر محاولاتهن اجترار الماضى بالعودة إليه ، وجمعه داخل الذات ، عن طريق الاستحضار والتخيل والتفتيش المتكرر عن الماضى لاقتناص لحظاته بهدف رأب صدوع النفس وتحقيق نوع من الوحدة والاستمرار داخلها .

ومع رأب صدوع النفس تعود إلى الذات هويتها ، وحسها بالاستمرار ، مما يؤثر إيجابا على صورة الذات والآخر ومن ثم على الصورة الأدبية - لديهما - وطالما تخلصت الذات من تبعيتها الصريحة والضمنية للرجل ، نجد أن الرجل يتخذ موقعه الطبيعي ، حيث تتأثر قيمته هو الآخر بعامل الزمن - مثله مثل المرأة - بمعنى أنه يتحول هو الآخر وبفعل الزمن من مرحلة النمو ثم الازدهار إلى الانحدار فالسقوط .

ويتخذ «المكان» موقعا بطوليا في النص - لدى هؤلاء الكاتبات - حيث يصبح بمثابة المحور الذي ينطلقن منه للتعبير عن رغبتهن في الاستكشاف الجديد للذات الذي يتجسد عبر فعلهن «الخروج» أو الحركة والتنقل من الأماكن المغلقة إلى الأماكن المتسعة أو المتفتحة ، أو من حالة الصحو إلى حال النوم أو الانتحار ، أو بالخروج على النمط التقليدي في الكتابة بهدف معارضة المسارات المرسومة مسبقا للذات ... الخ ويستهدف فعل الخروج - هنا - كسر نطاق العزلة التي فرضتها الذات حول نفسها بهدف الحماية . وقد يعكس توتر الخروج الراغبات الأصلية داخل النفس ، ومن ثم يمكنه أن يعكس لنا ماهية العلاقة مع الرجل ، وماهية صورته .

وقيمة الصورة المكانية - هنا - تكمن في تجسيدها المسافة الفاصلة بين الأنا والآخر/ الرجل ، وهذه المسافة من شأنها أن تتحول المكان إلى صفته المعادية للذات - ورغباتها ، حيث يفقد صفاته القيادية ليصبح مشحونا بدلالات ومعان عديدة ترتبط بمشاعر وانفعالات الشخصية الرئيسية ، وهنا ينتقل مزيجا من الإحساس بالوحدة والانقطاع . والعلاقة بالآخر/ الرجل ضمن هذا الإطار لاتتجاوز الواقع ، بل نجدها متأثرة بضيقه الحتمي - بفعل العادات والتقاليد - الذي يجمد «الآخر»/ الرجل ، ليتحول في تشابهه بالمكان إلى عنصر مطاردة وقمع .

.. ، وبعد ، فتلك هي الملاحظات العامة حول الكتابات النسائية ، ليست الغاية منها التعميم أو الاطلاق بل هي صورة عامة نرى فيها خصائص هذه الكتابة ، كما أن تركيزنا هنا على الوظائف التعبيرية لايعني غياب الوظائف الأخرى ، بقدر مايفيد حضورها المرتفع .

إن اختلاف وجهة النظر إلى العالم ، أو إلى الشئ ذاته - بين الرجل والمرأة - إنما يكمن في التفاصيل التي تركز المرأة/ الكاتبة عليها ، دون غيرها ، ونجدها مختلفة عن

تلك التى يراها الرجل فى الواقع . ومرد هذا الاختلاف - فى حقيقة الأمر - هو الذات الخاصة بكل منهما . ذلك أن الكاتب يلتقى مع الكاتبة فى الايديولوجيا ، وفى التعبير لكن التماير يبدو على المستوى الوجودى ، فى اللغة المرتبطة بالذات الكاتبة/ المتلفظة ...

كما يمكننا أيضا أن نضيف خاصية أخرى من خاصيات الكتابة النسائية تمكنهن من المحافظة على الروابط والعلاقات الاجتماعية بهدف التواصل والتمتين للصلات بينها والعالم من حولها ، أو بينها والآخر/ الرجل خاصة .

وتتمظهر هذه الوظيفة اللغوية على مستوى الكتابة فى الأطناب والتكرار الممل . وقد ظهر هذا لأعلى مستوى اللغة فحسب بل أيضا على مستوى «الحدث» حيث لجأت الكاتبات فى الرواية إلى البناء الدائرى وإلى البناء الخالى من الحدث ، وفى القصة القصيرة - فى هذا البحث - لجأن إلى التتابع التكرارى والتتابع الكيفى . وكل هذه الأبنية من شأنها أن تساهم فى تقديم أزمة المرأة بأشكالها الخارجية والداخلية من خلال الطرح المتكرر الذى يعمق الإحساس بحدتها وبانعكاساتها المختلفة .

وعلى مستوى «الزمان» ، و«المكان» نجد الذات الكاتبة عنيت بالتداعيات ، واجترار الماضى ، بالعودة إليه وجمعه داخل الذات عن طريق الاستحضار والتخيل والتفتيش المتكرر عن الماضى لاقتناص لحظاته بهدف رأب ، صدوع النفس وتحقيق نوع من الوحدة والاستمرار داخلها .

وفسرنا - فى الفصل الخاص «بالمكان» مبعث حضور هذه الوظيفة فى القصص النسائى عبر تحقيق فعل الخروج بهدف كسر نطاق العزلة ، وإيجاد حوار مع الآخر ، فى الحدود التى يسمح بها حجم اللغة المتاح لهن استخدامه ، وفى ذلك تقول «إلين شوالتر» : «ليست المشكلة أن اللغة لاتكفى للتعبير عن الوعى النسائى ، ولكنها فى كون أن النساء حرمن استعمال كامل المصادر اللغوية ، وأرغمن على الصمت ، أو على الاطناب فى التعبير (٤) .

وفى هذا الإطار يمكننا أن نفهم الأحكام النقدية التى يطلقها النقاد - بصفة عامة - على الكتابات النسائية ، حين يصفونها بالخطابية ، والوعظية ، والتقريرية ... إلخ ، بينما هى فى حقيقة الأمر خاصية فى الوعى النسائى الذى حرم من المواجهة والتعبير التلقائى الحر .

هوامش الخاتمة

١ – د. عبد المحسن طه بدر : الرؤية والأداة ، ص ١٥ – ١٦

٢ – د. وليد منير : دور الآخر فى الإبداع الجمالى ، مجلة فصول ، ص ١٠٥

٣ – سوسن ناجى : الروائية المصرية وصورة المرأة ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة المنيا ١٩٨٧ ، تم طبع هذه الدراسة فى مصر ، المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٢ تحت عنوان : المرأة المصرية والثورة ، دراسة تطبيقية فى أدب المرأة .

٤ – إلين شوالتر : النقد النسائى فى عالم الضياع ، م. الثقافة العالمية ، العدد ٧ السنة ٢ المجلد ٢ نوفمبر ١٩٨٢ ، ص ١٠١

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولا - المصادر (*)

(١) قصص منشورة بالصحف والدوريات

ابنة الشاطئ :

- قلبان فى ذبول (القاهرة - مجلة الأسبوع عدد ٣٢ ص ٢٠ - ١٩٣٤/٧/٤) .

- قلب فتاة (القاهرة - مجلة الرسالة - عدد ١٠٥ - ص ١١١١ - ١٩٣٥/٧/٨) .

اقبال بركة :

- فى الظلام (السعودية - مجلة الشرقية - عدد ٢٦ - يناير ١٩٨٠)

- حادثة اغتصاب (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٦ - ١٩٨١/٣/١١) .

- عندما نسابق الزمن (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٦ - ١٩٨١/٢/١٩) .

- اثنان فى عرض النهر (الكويت - مجلة أسرتى - ١٩٨٦/١٠/١١)

(*) المصادر مرتبة هجائيا حسب اسم المؤلف وقد روعى الترتيب التاريخى فى الوثائق .

- وعرفت لماذا تركته (السعودية - مجلة سيدتى - عدد سبتمبر ١٩٨٧) .

أمينة السعيد :

- سلاح لايخيب (القاهرة - مجلة المصور - عدد ١٢٢٨ - ص ٣٢ - ١٩٤٨) .

- الورقة الصفراء (القاهرة - مجلة المصور - عدد ١٦٣٨ - ص ٤٢ - ١٩٥٦) .

جميلة العلايلى :

- راعية الغنم (القاهرة - مجلة الرسالة - عدد ١٨١ - ص ٢٠٩٠ - ١٩٣٦/١٢/٢١) .

- الزاهد (القاهرة - مجلة الكاتب - عدد ١٣ - ص ١٠ - ١٩٣٧/٧/١٣) .

- مجنون زاهد (القاهرة - مجلة الرواية - عدد ٥٠ - ص ١٤٦ ١٩٣٩/٢/١٥) .

- ما ذنبها (القاهرة - مجلة الرواية - عدد ٥٧ - ص ٥٤٩ - ١٩٣٩/٦/١) .

- زوجة (القاهرة - مجلة الرواية - عدد ٥٨ - ص ٥٩١ - ١٩٣٩/٦/١٥) .

سناء البيسى :

- الرمال المتحركة (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٦ - ١٩٧٦/٥/٧) .

- صورة روميو (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٦ - ١٩٨٢/١/١٥) .

- العصمة فى يدها (القاهرة - جريدة الأهرام - ص ٩ - ١٩٨٣/٦/١٤) .

نعمات البحيرى :

- حدود المتاهة (القاهرة - مجلة إبداع - عدد سبتمبر ١٩٨٥) .

- ثلاثة أيام من زمن الخسارة (القاهرة - مجلة القصة - عدد يوليو ١٩٨٦) .

- حلم رمل (القاهرة - مجلة إبداع - عدد ابريل ١٩٨٦) .

(٢) مجموعات قصصية

ابنة الشاطئ :

- سر الشاطئ (القاهرة - نادى القصة - الكتاب الذهبى - ١٩٥٢)

إحسان كمال :

- سجن أملكه (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - الكتاب الماسى - ١٩٦٥) .
- سطر مغلوط (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧١) .
- الحب أبدا لايموت (القاهرة - دار الهلال - ١٩٨١) .
- أقوى حب (القاهرة - وكالة الأخبار - كتاب اليوم - ١٩٨٢) .
- أحلام العمر كله (القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٥) .
- لحن من السماء (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧) .

أسماء حليم :

- سجن النسا (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٥٨) .
- أربع زوجات ورجل (القاهرة - دار الثقافة الجديدة - ١٩٧٩) .

اعتدال عثمان :

- يونس البحر (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧) .

إقبال بركة :

- كلما عاد الربيع (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٥).

أليفة رفعت :

- حواء تعود بآدم (القاهرة - الثقافة الأسبوعية ، عدد خاص رقم ٨٤ ، يونيو

١٩٧٥) .

- من يكون الرجل (القاهرة - المركز القومى للفنون والآداب - ١٩٨١) .

- صلاة الحب (القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٨٣) .

- ليل الشتاء الطويل (القاهرة - مطبعة العاصمة - ١٩٨٥) .

أمينة السعيد :

- الهدف الكبير (القاهرة - مطبعة مصر ، نادى القصة - ١٩٨٥) .

- وجوه فى الظلام (القاهرة - دار الهلال - د : ت) .

جاذبية صدقى :

- مملكة الله (القاهرة - مطبعة الاستقلال - ١٩٥٤) .

- ليلة بيضا (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦٠) .

- الليل طويل (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦١) .

- أنت قاس (القاهرة - الدار القومية للتأليف والترجمة - ١٩٦٦) .

- تعال (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٤) .

- شفتاه (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٠) .

- نظرة عينيه تلك (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٣) .

جميلة العلايلى :

- الراعية (القاهرة - المؤلفة - ١٩٤١) .

- الناسك (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٢) .

حنيفة فتحى :

- السماء أيضا تبكى (القاهرة - الدار القومية للطباعة ، الكتاب الماسى - ١٩٦٦)

زينب رشدى :

- يحدث أحيانا (القاهرة - دار الشعب - ١٩٧٥) .

- أرفض أن أكون رجلا (القاهرة - المجلس الأعلى للثقافة - ١٩٨١)

زينب صادق :

- عندما يقترب الحب (القاهرة - روز اليوسف - ١٩٧٥) .

- هذا النوع من النساء (القاهرة - مكتبة غريب - ١٩٧٧) .

- انقذنى من أحلامى (القاهرة - مكتبة غريب - ١٩٧٧) .

- أنت شمس حياتى (القاهرة - مكتبة غريب - ١٩٧٧) .

- أمنيات فى ضوء القمر (القاهرة - دار المستقبل العربى - ١٩٨٧)

- ضاع منها فى الزحام (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٧)

سحر توفيق :

- أن تنحدر الشمس (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٥) .

سعاد حلمى :

- دعنى لزوجى (القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٨) .

سكينة فؤاد :

- محاكمة السيدة «س» (القاهرة - كتاب الإذاعة والتلفزيون - ١٩٧٥) .

- ملف قضية حب (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٧٧).

- ليلة القبض على فاطمة (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٤) .

- دوائر الحب والرعب (القاهرة - مكتبة مدبولى - ١٩٨٤) .

- ٩ شارع النيل (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٧) .

سلوى بكر :

- زينات فى جنازة الرئيس (القاهرة - المؤلفة - ١٩٨٦) .

- مقام عطية (القاهرة - دار الفكر للدراسات والنشر - ١٩٨٧) .

سناء البيسى :

- فى الهواء الطلق (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٣) .

- هى وهو (القاهرة - مطابع الأهرام التجارية - ١٩٨٤) .

سهير القلماوى :

- أحاديث جدتى (القاهرة - دار الهلال - الطبعة الثانية - ١٩٧٨) .

- الشياطين تلهو (القاهرة - مطابع دار القلم - د : ت) .

سهام بيومى :

- الخيل والليل (القاهرة - دار المستقبل العربى - ١٩٨٥) .

صوفى عبد الله :

- كلهن عيوشة (القاهرة - دار التحرير للطباعة - ١٩٥٦) تم إعادة طبع هذه المجموعة تحت عنوان آخر : اللغز الأبدى ، عام ١٩٧٨ فى دار غريب بالقاهرة .

- بقايا رجل (بيروت - المكتب التجارى للطباعة - ١٩٥٨) .

- نصف امرأة (القاهرة - روز اليوسف - ١٩٦٢) .

- ليال لها ثمن (القاهرة - الدار القومية للطباعة - ١٩٦٤) .

- ألف مبروك (القاهرة - الدار القومية للطباعة - ١٩٦٥) .

- أربعة رجال وفتاة (القاهرة - دار الهلال - ١٩٧٣) .

- نبضة تحت الجليد (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٥) .

- شئ أقوى منها (القاهرة - دار الهلال - ١٩٧٥) .

- القفص الأحمر (القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٥) .

عائشة أبو النور :

- ربما تفهم يوما (القاهرة - مكتبة غريب - ١٩٧٩) .

- الجب طفلنا الضال (القاهرة - مطابع الأهرام التجارية - ١٩٨٢)

فوزية مهران :

- منزل الطالبات (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦١) .

لطيفة الزيات :

- الشيخوخة (القاهرة - دار المستقبل العربى - ١٩٨٦) .

ملك عبد العزيز :

- الجورب المقطوع (القاهرة - دار الفكر العربى - ١٩٥٨) .

منى رجب :

- لعبة الأقنعة (القاهرة - دار الشروق - ١٩٨٥) .

منى حلمى :

- أجمل يوم اختلفنا فيه (القاهرة - مكتبة مدبولى - ١٩٨٧) .

نجيبة العسال :

- بيت الطاعة (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦٢) .

- الحمى والجبل (القاهرة - الدار القومية للطباعة ، الكتاب الماسى - ١٩٦٦) .

- سطر مغلوط (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧١) .

- كل هذا لأنها حواء (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨١) .

- وتركت همس السكون (القاهرة - دار الهلال - ١٩٨٢) .

نعمات البحيرى :

- نصف امرأة (القاهرة - دار الثقافة العربية - ١٩٨٣) .

نوال السعداوى :

- تعلمت الحب (القاهرة - مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولى - ١٩٦١) .
- حنان قليل (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦٢) .
- لحظة صدق (القاهرة - روز اليوسف ، الكتاب الذهبى - ١٩٦٥).
- الخيط والجدار (القاهرة - دار الشعب - ١٩٧٢) .
- كانت هى الأضعف (القاهرة - مكتبة مدبولى - ١٩٧٩) .
- موت معالى الوزير سابقا (القاهرة - مكتبة مدبولى - ١٩٨٣) .

هدى جاد :

- سطر مغلوط (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧١) .
- سكر نبات (القاهرة - دار المعارف - ١٩٨٠) .
- تعويذة حب (القاهرة - وكالة الأخبار ، كتاب اليوم - ١٩٨٣) .

وفية خيرى :

أكثر من شئ (القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣) .

ثانيا - المراجع

١ - المراجع العربية

(مرتبة هجائيا حسب المؤلف)

- **اعتدال عثمان** : إضاءة النص (لبنان - دار الحداثة - ١٩٨٨) .

- **جورج طرابيشي** : أنثى ضد الأنوثة (بيروت - دار الطليعة - ١٩٨٤) .

- **جورج زيدان** : مصادر الأدب النسائي في العالم العربي الحديث (جدة - دار البلاد - كتاب النادي الأدبي الثقافي - ١٩٨٦) .

- **د. رشاد رشدي** : في القصة القصيرة (القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية - د : ت) .

- **د. زكريا ابراهيم** : مشكلة البنية (القاهرة - دار مصر للطباعة والنشر - - د : ت) .

- **د سامية حافظ** : دراسة كشفية لبعض جوانب البناء النفسي للمرأة المصرية (جامعة عين شمس - كلية الآداب - رسالة دكتوراه - ١٩٨٢) .

- **سوسن ناجي** : الروائية المصرية .. وصورة المرأة ، ١٨٨٨ - ١٩٨٧ (رسالة ماجستير - جامعة المنيا - كلية الآداب ١٩٨٧) وقد طبعت هذه الرسالة في كتاب عنوانه : المرأة في المرأة - دراسة نقدية - للرواية النسائية في مصر - القاهرة - دار العربي للنشر والتوزيع - ١٩٨٩

- **د. سيزا احمد قاسم** : بناء الرواية - دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٤) .

- **د. سيد حامد النساج** :

١ - تطور فن القصة القصيرة في مصر (القاهرة - دار المعارف ، الطبعة الثالثة - ١٩٨٤) .

٢ - القصة القصيرة (القاهرة - دار المعارف - عدد كتابك - ١٩٧٧) .

٣ - اتجاهات القصة القصيرة فى مصر (القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٨) .

٤ - فى الرومانسية والواقعية (القاهرة - دار غريب للطباعة - د:ت)

- **د. طه محمود طه** : القصة فى الأدب الانجليزى (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٦) .

- **عباس خضر** : القصة القصيرة فى مصر (القاهرة - الدار القومية للطباعة والنشر - ١٩٦٦) .

- **د. عبد الحميد ابراهيم** :

١ - الأدب وتجربة العبث (القاهرة - دار الفكر الحديث - ١٩٧٣) .

٢ - القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث (القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٣) .

٣ - تطور القصة المصرية (المنيا - دار حراء - ب : ت) .

- **د. عبد المحسن طه بدر** :

١ - الروائى والأرض (القاهرة - دار المعارف ، الطبعة الثالثة - ١٩٨٣) .

٢ - الرؤية والأداة (القاهرة - دار المعارف ، الطبعة الثالثة - ١٩٨٤) .

- **عفيف فراج** : الحرية فى أدب المرأة (بيروت - مؤسسة الأبحاث العربى ، الطبعة الثانية - ١٩٨٠) .

- **د. على زيعور** : التحليل النفسى للذات العربية (بيروت - دار الطليعة للنشر ، لطبعة الثانية - ١٩٨٢) .

- **د. فوقية حسن محمود** : مدخل إلى علم الأخلاق (القاهرة - شركة اخوان زيق - ١٩٨٤) .

- **د. قبارى محمد اسماعيل** : علم الاجتماع والايديولوجيا (الاسكندرية - الهيئة لعامة للكتاب - ١٩٧٩) .

- د. **كاميليا عبد الفتاح** : سيكولوجية المرأة العاملة (بيروت - دار النهضة العربية - ١٩٨٤) .

- **كريم الوائلى** : المواقف النقدية بين الذات والموضوع «دراسة لنقد القصة القصيرة فى العراق» (القاهرة - دار العربى للنشر - ١٩٨٦) .

- د. **لطيفة الزيات** : من صور المرأة فى القصص والروايات العربية (القاهرة - دار الثقافة الجديدة - ١٩٨٩) .

- د. **مها محمد أبو النصر الكردى** : تطور مفهوم الرمزية فى التحليل النفسى (رسالة دكتوراه - جامعة عين شمس ، كلية الآداب - ١٩٨٦) .

- **معهد جوته الألمانى** : تحقيق الذات فى أدب المرأة (تحرير منى أبو سنة - مطبوعات معهد جوتة الالمانى - الناشر الانجلو المصرية د:ت)

- د. **مصطفى حجازى** : التخلف الاجتماعى «سيكولوجية الإنسان المقهور» (لبنان - معهد الإنماء العربى ، الطبعة الرابعة - ١٩٨٦) .

- د. **مجدى وهبه** : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب (بيروت - مكتبة لبنان ، الطبعة الثانية - ١٩٨٤) .

- د. **محمد أركون** : الفكر الإسلامى «قراءة علمية» (لبنان - مركز الإنماء القومى - ١٩٨٧) .

- **محمد أبو بكر عبد القادر الرازى** : مختار الصحاح (القاهرة - المطبعة الأميرية - ١٩٢٦) .

- د. **محمد عبد الظاهر الطيب** : العصاب القهرى (القاهرة - مطبعة أطلس - ١٩٧٧) .

- د. **ناهد رمزى** : سيكولوجية المرأة (القاهرة - دار النهضة العربية - ١٩٨٣) .

- **د. نصر محمد ابراهيم** : الشخصية «وأثرها فى البناء الفنى لروايات نجيب محفوظ» (جدة - شركة مكتبات عكاظ للنشر - ١٩٨٤) .

- **د. نوال السعداوى** :

١ - المرأة والجنس (القاهرة - مكتبة مدبولى - د : ت) .

٢ - الرجل والجنس (القاهرة - مكتبة مدبولى - ١٩٨٣) .

٣ - عن المرأة (القاهرة - دار المستقبل العربى - ١٩٨٨) .

- **د. هشام شرابى** : البنية البطركية «بحث فى المجتمع العربى المعاصر» (بيروت - دار الطليعة - ١٩٨٧) .

- **يوسف الشارونى** :

١ - الليلة الثانية بعد الألف «مختارات من القصة النسائية» (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٥) .

٢ - مع القصة القصيرة (القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٥)

٢ - المراجع الأجنبية المترجمة

(مرتبة بأسماء المؤلفين)

- **ايريك فروم :**

١ - الخوف من الحرية (ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد - بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - ١٩٧٣) .

٢ - فن الحب (ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد - بيروت - دار العودة ١٩٨١ - الطبعة الثانية) .

٣ - الإنسان بين الجوهر والمظهر (ترجمة سعد زهران - الكويت - المجلس الوطنى للثقافة - عالم المعرفة - ١٩٨٩) .

- **ألان روب جرييه :**

١ - نحو رواية جديدة (ترجمة : مصطفى ابراهيم - القاهرة - دار المعارف ١٩٦٨) .

٢ - لقطات (ترجمة : د. عبد الحميد ابراهيم - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥) .

- **سيجموند فرويد :** الموجز فى التحليل النفسى (ترجمة : سامى محمود على - القاهرة - دار المعارف - الطبعة الثانية - ١٩٧٠) .

- **غاستون باشلر :** جماليات المكان (ترجمة : غالب هلسا - بيروت - الطبعة الثالثة - ١٩٨٧) .

- **فاطمة المرنيسى** : السلوك الجنسى فى مجتمع رأسمالى تبعى (ترجمة : ارزويل فاطمة الزهراء - بيروت - دار الحداثة - ١٩٨٢) .

- **فرانك اوكونور** : الصوت المنفرد (ترجمة : د. محمود الربيعى - القاهرة - دار الكاتب العربى - ١٩٦٩) .

- **فردريك انجلز** : أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة (دار التقدم - موسكو - د : ت) .

- **كافيين رايلى** : الغرب والعالم «تاريخ الحضارات من خلال موضوعات» (ترجمة : عبد الوهاب محمد المسيرى - الكويت - سلسلة عالم المعرفة - المجلس الوطنى للثقافة والفنون - مطابع الرسالة ١٩٨٥)

- **مجموعة من علماء الجمال السوفيت** : مشكلات علم الجمال الحديث «قضايا وآفاق» (ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة - القاهرة - ١٩٧٩) .

- **نيقولاى بردياتف** : العزلة والمجتمع (ترجمة : فؤاد كامل - العراق - دار الشئون الثقافية العامة - ١٩٨٦ - الطبعة الثانية) .

- **هانز ميرهوف** : الزمن فى الأدب (ترجمة : أسعد رزوق - القاهرة - مؤسسة سجل العرب - ١٩٧٢) .

٣ - مقالات بالصحف والدوريات العربية

- **مجلة القاهرة** : القاهرة - ع ٨٥ - ١٥ يوليو ١٩٨٨ (د. شاكر عبد الحميد - دراسة نفسية طوبولوجية) .

- **مجلة المنار** : القاهرة - مطابع الأهرام - ع ٤٨ - ديسمبر ١٩٨٨ (د. منى أبو سنة : الرجل والمرأة وحدة أم قسمة ثنائية) .

مجلة الوحدة : باريس - المجلس القومى للثقافة العربية - السنة الأولى - ع ٩ - يونيو ١٩٨٥ (محمد نور الدين أفاية : المرأة والكتابة) .

- **مجلة أدب ونقد** : القاهرة - حزب التجمع الوطنى - ع ٣ - أبريل ١٩٨٤ (د. لطيفة الزيات - من صور المرأة فى القصص العربى) .

- **مجلة فصول** : القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - مجلة فصلية .

١ - المجلد الثانى - العدد الرابع - يوليو عام ١٩٨٢

- د. سمير حجازى : التفسير السيولوجى لشيوع القصة القصيرة .

- د. صبرى حافظ : الخصائص البنائية للأقصوصة .

- د. نادية كامل : الموباسانية فى القصة القصيرة .

- د. سيد حامد النساج : الحلقة المفقودة فى القصة القصيرة .

٢ - المجلد الخامس (العدد الثالث - أبريل ١٩٨٥ - ميخائيل باختين : المتكلم فى الرواية .

٣ – المجلد العاشر (العدد ١/٢ – أغسطس ١٩٩١ – وليد منير – دور الآخر فى الإبداع الجمالى .

– **مجلة شئون أدبية** : دولة الإمارات العربية – العدد الرابع ١٩٨٧ (اعتدال عثمان : علم الجمال فى الأدب النسائى العربى) .

– **مجلة إبداع** : (القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – فبراير عام ١٩٩٠

١ – عدد فبراير عام ١٩٩٠ (إدوار الخراط : يونس البحر والكتابة عبر النوعية) .

٢ – عدد فبراير عام ١٩٨٨ : زينب العسال «سكينة فؤاد فى ٩ ش النيل») .

– مجلة الفكر العربى المعاصر : بيروت – معهد الإنماء القومى – ع ٣٤ – ربيع ١٩٨٥

١ – صورة البطلة فى أدب المرأة .

٢ – الرواية النسوية الفرنسية .

– **جريدة الأهرام** (القاهرة – مؤسسة الأهرام للطباعة والنشر ١٩٨٧

١ – د. نهاد صليحة : أدب المرأة إلى أين – عدد ١٩٨٧/١٢/٢٤ ص ٩)

٢ – د. نهاد صليحة : عندما تصبح القضية القصيرة موالا – عدد ١٩٨٧/٨/٢٠ – ص ١١) .

٣ – د. غالى شكرى (لطيفة الزيات فى دفتر الأيام ١٩٨٨/١٠/١٢)

– **الثقافة العالمية** (الكويت – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – ع ٧ – السنة ٢ – المجلد ٢ نوفمبر ١٩٨٢ «النقد النسائى فى عالم الضياع») .

٤ - بحوث مقدمة فى مؤتمرات وندوات

- مؤتمر «الفكر العربى المعاصر والمرأة» - المؤتمر الدولى الثانى - القاهرة ٣ - ٥ نوفمبر عام ١٩٨٨ - جمعية تضامن المرأة العربية .

١ - د. فريال غزول - بلاغة العلاية .

٢ - سامية كمال علام - لماذا تبدع المرأة فلسفيا .

٣ - مارجو بدران - النسائية كقوة فى العالم العربى .

- مؤتمر «ملتقى الإبداع النسائى الثانى : الكتابة النسائية واقع وآفاق» المملكة المغربية - مدينة فاس - المجلس البلدى ومنظمة اليونسكو أول مارس ١٩٩٠

١ - حميد لحمدانى : مونولوجية الكتابة فى الحكى النسائى .

٢ - بنعسى بوحمالة : حد الكتابة .. حد الجسد .

٣ - اعتدال عثمان : التراث المكبوت فى أدب المرأة .

- مؤتمر طه حسين - المنيا - جامعة المنيا ١٩٨٥ (ميرفت حاتم : منهج النقد الأدبى النسائى) .

- المؤتمر العالمى للشعراء «الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الأكاديمية العالمية للفنون بالولايات المتحدة الأمريكية - كاليفورنيا - القاهرة (د. جابر عصفور - ملحوظات حول الحداثة) .

- ندوة : النظريات النقدية الجديدة وأدب المرأة : اعتدال عثمان (جمعية تضامن المرأة العربى - القاهرة ١٩٨٧/١٢/٢١) .

- ندوة : الفتاة المصرية والكتابة الأدبية : اعتدال عثمان (جمعية تضامن المرأة العربى - القاهرة ١٩٨٧/١٢/٢١) .

٥ - المراجع الإنجليزية

1 - Egyptian Woman in a changing society, Lynne Rienner puplishers, Boulder & London second sex, (Harm and Sworth, Penguin, 1972).

2 - atemporary Feminist Thought, (Boston : GK. Hall and Co. 1983).

3 - The New Feminist Criticism, Essays on Woman Literature, and Theory. New York : Pantheon, 1985.

4 - Politics, 1970 RE print (great Britian : Virago Press, 1983.

5 - Textual Politics : Feminist literary Theory, New Accents, Methuen, London & New York, 1985.

6 - Writing and sexual difference, edited by Elizabeth Abel, Sussex, The Harvester, Press, ltd, 1982.

& Politics, (London : The Macmillan Press, 1982).

تصحيح لغوى : فوزى عبد الحى

إشـــراف فنى : رائدة عبد الكريم

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٢٦١٠ / ٢٠٠٥

(الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 - 437 - 017 - 1)

تعنى هذه الدراسة برصد صورة الرجل فى قصص الكاتبات المصريات كمقدمة أساسية تمكن من الولوج إلى عالم المرأة / الكاتبة ، بما ينطوى عليه من تجارب متمايزة من شأنها أن تسم كتاباتها بالخصوصية : ذلك أن صورة الرجل تعد أحد المحاور الرئيسية التى تمكن من تبين حقيقة رؤية الكاتبة للعالم .

الغلاف : رانده عبد الكريم

